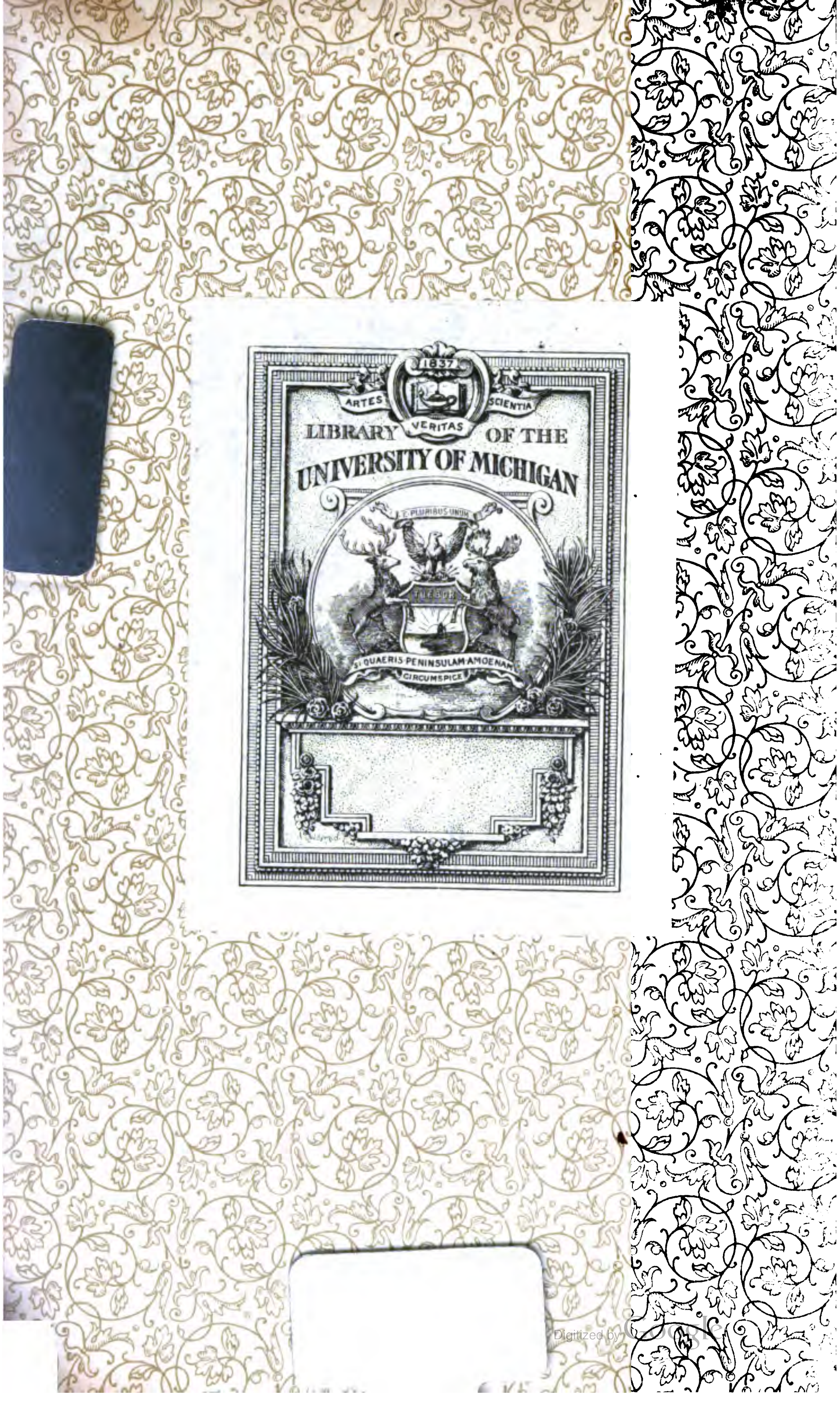

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



HORAZSTUDIEN.

ALTE UND NEUE AUFSÄTZE

ÜBER

HORAZISCHE LYRIK

VON

HANS THEODOR PLÜSS,

LEHRER AM GYMNASIUM ZU BASEL.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1882.

Dr. GUSTAV KETTNER

IN ERINNERUNG AN SCHULPFORTE

ZUGEEIGNET.

Vorwort.

Die Aufsätze über horazische Lyrik, die hier zusammengestellt vorliegen, sind alte und neue. Ziemlich unverändert die alten geblieben sind die fünf Arbeiten zum zweiten Buche; es hat sich darunter der Versuch über das sechste Lied auch durch seine Form Freunde erworben und poetische Freunde zu neuen Übersetzungen veranlaſst, so Schwartzkopff in seinen 'Bildern und Klängen'. Auch den Aufsatz über die Galateaode des dritten Buches habe ich trotz der Polemik von Kieſsling nicht stärker ändern, das heiſst erweitern wollen, weil das Hauptverdienst des Aufsatzes, wenn er Verdienste hat, in seiner Kürze liegt. Stärkere Erweiterungen dagegen hat der Vortrag erfahren, den ich in einer allgemeinen Sitzung der Stettiner Philologenversammlung gehalten und der Geduld und Zeit der Zuhörer zu Liebe dort mehrfach gekürzt hatte. Gelassen habe ich ihm die allgemeinere Form; wegen der allgemeineren Darlegung meines Standpunktes habe ich ihn an die Spitze gestellt. An Stelle älterer Arbeiten sind völlig andre in Umfang und Ergebnissen getreten für die zwölfte Ode des ersten Buches, für die Römeroden — nur der besonders erschienene Aufsatz über die dritte ist gleich geblieben — und für die fünfundzwanzigste Ode im dritten Buch. Neu sind ferner die drei Arbeiten über die zweite und die neunte Ode des ersten Buches und über die neunte Epode; noch nicht veröffentlicht der Vortrag über Entstehung und Wesen griechischer und moderner Lyrik. In letzterem Versuche habe ich die Grundsätze der Horazerklärung vergleichend auf andre antike und auf moderne Empfindungsdichtung angewandt; zugleich mag diese Darstellung den gesammelten Aufsätzen wiederum einen allgemeineren Abschluſs geben.

Den ursprünglichen Anstoſs zu dieser Sammlung habe ich von Freunden des Dichters und des Verfassers, den Mut

dazu von der Kritik erhalten; insbesondre danke ich den Horazkritikern des Bursianschen Jahresberichtes und der Berliner Gymnasialzeitschrift, Hirschfelder und Mewes, für ihre freundliche Ermutigung. Ich hoffe nun auch, gerade jetzt mit diesen Arbeiten nicht unzeitgemäfs hervorzutreten. Von der Einen Seite ist uns ja kürzlich durch einen Allarmruf in den Fleckeisenschen Jahrbüchern verkündet worden, was gerade jetzt für eine gefährliche Reaktion in der Horazphilologie hereinbreche; anderseits hat Kiefsling in den Philologischen Untersuchungen neuerdings festgestellt, dafs die angestrengte kritische Thätigkeit eines halben Jahrhunderts jetzt eigentlich ergebnislos zum Stillstand komme und dafs der Fortschritt zu einer klaren Erkenntnis der Voraussetzungen horazischer Odendichtung und zu einem sichern Einblick in die Art und Weise, wie der Dichter seine Stoffe wählte und formte, jetzt erst gethan werden müsse[1]). Ich weifs nicht, wie weit ich in diesen Arbeiten reaktionär oder fortschrittlich oder beides zugleich bin; aber wenn denn der gegenwärtige Zeitpunkt ein so entscheidender ist, so hoffe ich, zur Klärung der Parteiansichten und zur Schaffung einer Methode für gemeinsame Arbeit zeitgemäfs etwas beizutragen.

Freilich, was diese Methode und die Mittel betrifft, mit denen ein wirkliches Verständnis des Dichters und der Dichtung erreicht werden soll, so kann ich leider nicht, wie ich in dankbarer Hochachtung möchte, mit Kiefsling übereinstimmen; ich habe im Gegenteil bei zwei Gedichten, dem neunten und dem zwölften des ersten Buches, mich verpflichtet gefühlt, gegen seine Methode und seine Mittel der Erklärung mit allen meinen Kräften anzukämpfen: er wird mir das um der Sache willen zu Gute halten. Die richtigen Mittel sind nach meiner Überzeugung eine vollständige Erklärung des einzelnen lyrischen Gedichtes aus seinen Einzelheiten und der Einzelheiten aus dem Ganzen und dann eine konsequente Anwendung der Gesetze und Forderungen der lyrischen Gattung auf das lyrische Individuum.

Wie wenig die Erklärung der Einzelstelle aus ihr selber

1) Philologische Untersuchungen von Kiefsling und Wilamowitz II 75 f.

oder aus Parallelstellen hier nützt, zeigt die ganze Litteratur der Einzelerklärungen und Einzelverbesserungen, darunter auch die neusten Arbeiten dieser Art von bedeutenden Kritikern wie Bücheler und Reifferscheid oder von Bährens. Für eine der sichersten Verbesserungen des Textes habe ich z. B. die uralte von Tanaquil Faber zum zweiten Gedichte des ersten Buches angesehn, wonach statt 'Mauri' vielmehr 'Marsi' zu lesen wäre; jetzt erst, nachdem ich mir redlich Mühe gegeben habe, das ganze Gedicht systematisch durchzuerklären, halte ich auch diese sogenannte Emendation für einen erwiesenen Fehler. Die wilde Jagd auf Interpolationen sodann von Peerlkamp bis Lehrs kommt Einem vor wie ein Nachtspuk und Traum, welcher grund-, ziel- und zusammenhanglos sein wirres Wesen treibt, sobald man nämlich, ohne Rücksicht auf leichtgefundene Anstöfse der einzelnen Strophen, sich die nicht immer leichte Mühe giebt, die ganzen Gedichte erst noch einmal genau durchzuerklären. Hierüber, wie über die unglaublich kleine Zahl wirklicher Textverbesserungen, sind die Urteile von Teuffel[1]) und Kiefsling ebenso gerecht wie streng. Ich selbst habe früher eine einzige Strophe in den Oden für unecht gehalten; aber auch davon bin ich beschämt zurückgekommen. Ferner die sogenannten griechischen Studien des Horaz, von denen man seit Arnold und zumteil gegen Arnolds Meinung in einer Weise spricht, welche ganz irrige und irreführende Vorstellungen vom dichterischen Schaffen voraussetzt und weiter verbreitet, diese Nachahmungen griechischer Lyriker, die nun auch Kiefsling förmlich zu einer Grundlage der neuen Horazerklärung machen will, erweisen sich denn doch als etwas andres und als etwas viel Natürlicheres, wenn man nicht aus einzelnen Anklängen gleich Melodie und Stimmung ganzer Lieder heraushören will, wenn man vielmehr erst die vorliegende Melodie als solche sich in ihren Einzelheiten und als Ganzes klar macht und dann fragt, um welcher Wirkung willen der Komponist wohl den Anklang an das Fremde in sein Eigenes aufgenommen habe. In dieselbe Gattung methodischer Fehler gehört das Herausgreifen einzelner Namen und Thatsachen

1) Z. B. Im neuen Reich 1874 S. 641 ff.

um darauf die Datierung und gar die Erklärung ganzer Gedichte zu begründen. Diese Datierungen und sogenannten Erklärungen, z. B. die meisten Einzeldatierungen von Franke und Grotefend und neuere von Christ und Bücheler, sowie die ganze herkömmliche chronologische Anordnung der horazischen Dichtgattungen können unter Umständen einem wirklichen Verständnis der Gedichte geradezu im Wege sein; Grotefends Schrift könnte man als eine erheiternde Satire auf diese Art und Richtung ansehen: solche Sprünge macht hier die Willkür. Dem allem gegenüber habe ich immer ganze Gedichte zu erklären versucht.

Sodann die konsequente Prüfung des einzelnen lyrischen Gedichtes an den Gesetzen und Forderungen der lyrischen Gattung! Sie scheint selbstverständlich, und doch ist sie für Horaz — so gut wie für Pindar und die Lyrik der Tragiker — trotz richtigen Anregungen, wie denen von Bone[1]) und Bischoff[2]), verschmäht worden. Man hat diese lyrischen Gedichte entweder als logisch-rhetorische Gedankenentwicklungen behandelt: das zeigen sehr viele sogenannte Inhaltsangaben und Auslegungen zu einzelnen Gedichten in unsern beliebtesten und besten Kommentaren, das zeigt die Art der kulturhistorischen Würdigung durch Reisacker oder der ästhetischen durch Teuffel, und das zeigt auch die Art der kritischen Behandlung z. B. bei Lehrs und bei Schütz. Oder man hat wenigstens vielen von den Liedern unmittelbar praktische Zwecke, als wären es Briefe und Reden, untergelegt; ich selbst habe diesen groben Verstoſs in meiner früheren Erklärung der sechs Römeroden begangen, ohne das Verhältnis zwischen praktischen Wünschen und ihrer ästhetischen Idealisierung in Gestalt lyrischer Empfindungen zu erkennen. Oder man hat wiederum die horazische Lyrik von vornherein als bloſse Übungen und spielende Versuche angesehen, beliebige Stoffe, z. B. auch mythologische oder historische, in lyrischen Formen zu behandeln; damit hat es unter andern Warschauer

1) 'Über den lyrischen Standpunkt bei Auffassung und Erklärung lyrischer Gedichte, mit besondrer Rücksicht auf Horaz' I. Bedburger Progr. Köln 1851.

2) 'Über horazische Lyrik'. Schaffhausen. Progr. 1878.

in seiner sorgfältigen und verständigen Abhandlung über die Romulusode verfehlt, das ist ein Hauptgesichtspunkt der konventionellen Ästhetik Lucian Müllers, und leider will auch Kiefsling dies zu einer Voraussetzung für die künftige Horazkritik machen. So prüft und beurteilt man lyrische Gedichte nach Zwecken und Gesetzen entweder ganz andrer Gattungen oder gar keiner Gattung. Und wenn man sie wiederum als wirklich ästhetische Erzeugnisse lyrischer Dichtung beurteilt hat, wie es Gruppe gethan, so hat man doch meist nur einzelne lyrische Formen und einzelne Teile von Gedichten behandelt und durch willkürliche Folgerungen für Echtheit oder Unechtheit die Horazästhetik in Verruf gebracht. Auch Bischoff scheint es mir mit den Gesetzen der Lyrik nicht streng zu nehmen; von Teichmüller ist mir eine praktische Probe seiner angekündigten äthetischen Kritik nicht bekannt geworden, von Bone leider nur eine Probe an nichthorazischer Lyrik. Es gilt also, die Erfordernisse eines lyrischen Kunstwerkes als eines Ganzen bei jedem horazischen Gedichte entweder als vorhanden oder als nicht vorhanden nachzuweisen, im letzteren Falle aber offen die Folgerung zu ziehen, dafs es ein schlechtes oder gar kein lyrisches Gedicht sei.

Wenn ich es vermöchte, mit diesen Studien eine festere Methode schaffen zu helfen, mit welcher nicht blofs das historische Verständnis des Horaz aus seiner eigenen Zeit sich fördern liefse, — dieses historische Verständnis als solches hat schliefslich wenig Wert, so hoch es heutzutage im Preise steht —, sondern womit auch der Wert sich zur Geltung bringen liefse, den die horazische Lyrik als Propädeutik ästhetischen Empfindungslebens für die höhere Bildung haben könnte, eine Methode, welche auch die lebenzeugende und lebengestaltende Kraft andrer Dichtungen des Altertums uns mehr als bisher spüren liefse und durch ein wirkliches Mitleben in fremder Anschauungs- und Empfindungswelt unser eigenes Gemüts- und Phantasieleben erweiterte oder gar vertiefte — wenn ich dazu mithelfen könnte, so würde ich darin das lohnendste Ergebnis dieser Studien sehen. Zu was für biographisch-historischen, chronologisch-historischen, kulturhistorischen, philosophisch-historischen,

mythologisch-historischen und gar historisch-kritischen Übungen unter anderm die Lyrik des Horaz an unsern Gymnasien mißsbraucht wird, ist bekannt, und es ist sogar dieser Mißsbrauch, z. B. in dem vielbenützten Programm von Lehnerdt 'Horaz in Prima', methodisch ausgebildet.

Von Ausgaben, die ich regelmäßsig verglichen habe, nenne ich Bentley, Peerlkamp, Meineke, Linker, Keller und Holder, Düntzer, Lehrs, Schütz, Kayser, Nauck; ebenso sind regelmäßsig verglichen Frankes Fasti, Gruppes Minos, Ungers Emendationes, Kellers Epilegomena, Kießslings Philologische Untersuchungen. Einzellitteratur gebe ich bei den einzelnen Aufsätzen an.

Übrigens bilde ich mir nicht ein, lauter unumstößsliche Einzelergebnisse gewonnen zu haben oder von der Richtigkeit des Hauptergebnisses jedermann zu überzeugen. Doch habe ich ein gutes Vorzeichen. Weil ich gewissen religiösen Vorstellungen und Richtungen der augusteischen Zeit nachgegangen bin mit einer gewissen, nun einmal auch in wissenschaftlichen Fragen unentbehrlichen Fähigkeit, unter Umständen an die Echtheit der Dinge zu glauben, und weil ich auch Horaz als lyrischen Dichter, das heißst als ideal empfindenden Zuschauer der Zeitkämpfe, in Schutz genommen habe gegen den Vorwurf bloßser Phraseologie — dafür habe ich manches feine Lächeln und manchen unfeinen Spott erfahren. Weil nun aber gerade für die stärkste Stelle dieser Art bei Horaz, für die Vereinigung des Gottes Mercurius mit der leiblichen Erscheinung Oktavians neuerdings inschriftliche Zeugnisse nachgewiesen sind, welche die Verbreitung und Volkstümlichkeit dieser nämlichen religiösen Idee bezeugen, so höre ich nun auch feine Skeptiker schon ihren Glauben bekennen; Steinen glaubt ja unsre historische Zeitbildung mehr als Dichtern, und der Philologe geht heutzutage oft unter die Historiker, um in ihnen unterzugehn. Für mich ist das Geschehene ein Zeichen, welches mich ermutigt, nach meinen Kräften für nicht bloßs historische, sondern allgemein menschliche Wahrheit in der Dichtung da zu sprechen, wo sogar die Steine dafür schreien.

Basel, im November 1881. **Th. Plüss.**



Übersicht des Inhalts.

Aus dem ersten Buch der Oden.

Aus dem zweiten Buch der Oden.

Aus dem dritten Buch der Oden.

Zum ersten Buch der Oden.

Die Entstehung horazischer Lieder aus Stimmungen und Bedürfnissen ihrer Zeit.

Was der Ursprung, das Wesen, die Wirkung aller lyrischen Dichtung sei, das wird uns nirgends so deutlich als am Chorliede der griechischen Tragödie. Die Empfindungen, welche die vorausgegangene Handlung in allen Zuschauern geweckt hat, spricht der Chor für alle Zuschauer in lyrischer Kunstform aus; er ist der ideal empfindende Zuschauer der Handlung, welcher tiefer und höher, allgemeiner und selbstloser empfindet, was alle Zuschauer in ihrer vielfältig verschiedenen und weniger starken und reinen Weise empfinden, und nun löst er als der seine Empfindung künstlerisch gestaltende Zuschauer die Empfindung noch mehr ab von allem Besondern, Beschränkten, Realen. So erhebt der lyrische Chor alle Zuschauer in eine Welt idealmenschlicher Empfindungen und Leidenschaften, Empfindungen der Furcht, deren Gegenstand nur das wahrhaft Furchtbare ist, nämlich menschliche Schwäche und göttliche Macht des Verhängnisses, Empfindungen wiederum des Verlangens, deren Gegenstand nur das wahrhaft Verlangenswerte ist, das Gute im Menschen und das Göttliche in der Welt. Mag nun aber so der Chor als idealempfindender und künstlerisch gestaltender Zuschauer die Empfindungen reiner empfinden und schöner zum Ausdruck bringen, als es die Menge der Zuschauer vermöchte, so hätte doch das Chorlied gar keinen organischen Zusammenhang mit der Handlung und keine bedeutsame Wirkung, wenn es nicht eben die Gefühle aller Zuschauer wären, die im Chorliede zum künstlerischen Ausdruck gelangen und

in und an dieser künstlerischen Äufserung sich vom gemein Persönlichen und Realen zu befreien drängen. Mag wiederum die Empfindung im Chorliede noch so ideal, noch so hoch über alle besondre Wirklichkeit erhoben erscheinen, sie setzt trotzdem immer die Bühnenhandlung, also etwas wenigstens relativ Wirkliches und Besonderes, als Anlafs voraus.

Nach Ursprung, Wesen und Wirkung ist jede echte lyrische Dichtung gleichsam das Chorlied zu einer voraufgegangenen dramatischen Handlung. So mufs auch das scheinbar individuellste, scheinbar ganz aus persönlicher und momentaner Stimmung hervorgegangene lyrische Gedicht, wenn es echt sein soll, ein notwendiger Ausdruck der Stimmungen und Empfindungen sein, welche von einer gemeinsam erlebten Wirklichkeit in einer Gesamtheit von Miterlebenden erregt sind, und das idealste, scheinbar jeder Wirklichkeit widersprechende Lied mufs doch die Spiegelung einer besonderen Wirklichkeit mit realen Bedürfnissen sein.

Horaz, hat uns ein grofser Philologe gesagt, ist nicht in den Oden, also: er ist kein echter Lyriker. Ich möchte an ein paar Liedern des ersten Buches zeigen, wie auch die horazische Lyrik, ihrem Ursprunge nach, herstammt aus mächtigen Stimmungen ihrer Zeit und wie sie, ihrem Wesen nach, wirkliche Bedürfnisse dieser Zeit idealisiert, wie sie also auch ihrer Wirkung und ihrem Werte nach echte, rechte Lyrik zu sein beanspruchen darf. Horaz ist wohl in den Oden, aber der grofse Philologe war, darf man sagen, nicht im Horaz.

Es war in den Jahren 38—36 v. Chr., zur Zeit als Antonius den Osten der Welt, Cäsar Octavianus den Westen beherrschte. Die ganze Welt war in wildem Aufruhr: im Osten überschwemmten parthische Reiterschwärme immer wieder römisches Land, und Antonius verlor über glänzenden Rüstungen nicht blofs Zeit, sondern auch schon errungene Erfolge wieder; im Nordwesten war Gallien, im Südwesten Mauretanien unruhig; im Norden erhoben sich die Deutschen am Rhein und die Völker an der Donau und fielen aus den Alpen raubende Stämme in Italien ein; es war, als sollte die Flut des Barbarentums gleichzeitig von allen Ufern her das

römische Land überfluten. In Italien selber waren die Erschütterungen des wilden perusinischen Bürgerkriegs noch nicht vorüber: in Etrurien hatten sich eine Anzahl Städte empört, in Rom selber trieb Hunger und Elend das Volk wiederholt zu Aufständen; und die Truppen waren in meuterischer Stimmung. Dazu kam, dafs die letzten Jahre her, seit Cäsars Tod, eine Menge ungewöhnlicher Naturereignisse, schwerer Wetter und Überschwemmungen, sich ereignete und eine Fülle von Wundern und Zeichen von überall her gemeldet wurde; allerlei Deutungen dieser Zeichen und teils schreckhafte, teils wunderbar freudige Prophezeiungen hielten die Gemüter in Spannung. Derjenige, auf welchen Italien und der Westen in der Not naturgemäfs erwartungsvoll blickte, war Oktavian; dieser aber führte in diesen Jahren den Kampf gegen die letzten Mörder Cäsars in und um Sicilien, und zwar führte der Rächer Cäsars, wie er sich damals noch ausdrücklich nannte, den Rachekrieg ohne Glück: Flotte um Flotte wurde ihm von Wind und Wellen und vom Feinde vernichtet.

Das ist, nach den Historikern gezeichnet, die geschichtliche Situation vor dem entscheidenden Siege Oktavians im sicilischen Kriege. Wir haben eine dichterische Darstellung dieser Situation bei Vergil. Da hat nach Cäsars Ermordung der Sonnengott sein glänzendes Haupt verhüllt, um das bevorstehende Unheil zu weissagen; Erde, Meer, Lüfte haben Zeichen gegeben, der Eridanusstrom ist furchtbar ausgetreten, Blitze zahlreich wie nie sind vom Himmel gefahren. Das Zeitalter fürchtete damals das Einbrechen ewiger Nacht; aber die Zeichen verkündeten Krieg. Darum hat denn auch wirklich Philippi die Bürgerschlachten sehen müssen, und die Götter haben sich nicht dagegen empört: künftig noch wird ein schwächlicheres Geschlecht sich wundern, wenn der Pflug auf jenen Feldern die mächtigen Gebeine dieser Vorfahren aus der Erde wühlt. Noch zürnen die Schutzgötter Roms, vor allen Vesta, über die Befleckung Roms mit dem Blute Cäsars. Darum noch Krieg und Aufruhr überall auf Erden: die Völker am Euphrat empören sich, Germanien steht auf, benachbarte Städte Etruriens befehden sich. Doch Eine

Hoffnung giebt es: hier ist der junge Held Octavianus, er will uns jetzt retten; ist doch schon lange die Schuld des Treubruchs an Cäsar mit römischem Blute genug gebüſst, weilt doch der gottgesendete Rächer schon lange auf der Erde, nicht um zu rächen, sondern um die Welt durch seine Siege zu erretten.

Mit diesem Situationsbilde Vergils vergleiche man nun das folgende aus dem ersten Buche des Horaz. Überall im Reiche und in der Hauptstadt haben furchtbar heftige und häufige Wetter gewütet, vom Vater droben gesandt. Die Völker der Erde und das Volk von Rom haben darum gebebt in der Furcht: dies seien die Zeichen, daſs wieder die Natur sich verkehren wolle in einer neuen Sündflut, wie einst in Deukalions Tagen. Freilich die Sündflut mit den Märchenwundern, vor denen die Menschen sich geängstigt haben, ist nicht gekommen, die Wetterzeichen haben etwas andres verkündet. Und es ist genug der Wetterzeichen und genug der schreckhaften Erwartungen; denn wirklich gesehen und erlebt hat die Zeit eine andre, wirkliche Verkehrung der Natur, die Auflehnung des Stromgottes Tiber gegen Jupiters göttliche Naturordnung, und hören wird einst von den unnatürlichen Bürgerschlachten das nachkommende schwächere Geschlecht. Also die Zeichen sind reichlich erfüllt; aber noch zürnen einzelne Götter wie Vesta. Darum droht das Reich zusammenzubrechen; im Morgenlande sprengen die Reiterhorden der Barbaren ungestraft auf römischem Boden; der Gott des Krieges selber hat sich von seinem Enkelvolke abgewandt: römische Heere treiben nur müſsig prunkendes Waffenspiel statt schlicht ernsten Kampfes, wie ihn der Kriegsgott liebt; der junge Held Octavianus nennt sich Rächer Cäsars und führt noch Bürgerkriege statt Barbarenkriege. Aber weil wir denn die Wetterzeichen des Vaters droben mit der Verkehrung der natürlichen und sittlichen Welt nun schon reichlich erfüllt haben, so sendet jetzt vielleicht Jupiter einen seiner Götter den Menschen als Sühner und dem Reiche als Retter. Vielleicht den Sonnengott, der bisher sein Haupt mit einer Wolke verhüllt trägt, um uns Trauriges zu weissagen; vielleicht Venus, die Göttin neuen Lebens, mit ihrem

Gefolge von Göttern freudig friedlicher Lebenslust; vielleicht Mars, der ja das müſsige Waffenspiel seiner Enkel längst satt sein muſs; vielleicht aber ist der göttliche Sühner und Retter schon da: in der Gestalt Oktavians dort birgt sich vielleicht der Gott Mercurius, und der Gott läſst es sich gefallen Rächer Cäsars zu heiſsen; seine Sendung aber ist nicht die Rache, sondern Sühnung der Schuld des Zeitalters und Rettung des Reiches vor den Barbaren.

Ich wüſste nicht, wie man bei zwei verschiedenen Dichtern eine übereinstimmendere Darstellung von Stimmungen und Empfindungen, und wiederum bei Historikern einer- und Dichtern anderseits eine gröſsere Übereinstimmung im Situationsbilde finden wollte. Trotzdem hat man zwar die Darstellung Vergils als eine gleichzeitige poetische Spiegelung der historischen Situation jener Jahre 38—36 anerkannt, aber das Lied des Horaz noch in neuster Zeit wieder in Jahren entstehen lassen, wo es allerdings nichts als ein müſsiger, rein subjektiver Einfall gewesen wäre, veranlaſst durch ein paar äuſserliche Zufälligkeiten. Statt dieser Zufälligkeiten haben wir um das Jahr 37 den gewaltigen Aufruhr einer ganzen Welt als die Wirklichkeit, welche die Empfindungen geweckt hat; statt eines subjektiven, augenblicklichen Einfalls und Anfalls von Empfindsamkeit haben wir die leidenschaftlichen Empfindungen einer ganzen Menschengeneration; wir haben ein Chorlied sozusagen, welchem eine der spannungsvollsten, bewegtesten Scenen auf der Weltbühne voraufgegangen ist und in welchem die Empfindung eines zuschauenden ganzen Zeitalters sich künstlerisch klären und verklären will. Wie dort am Eingang des Oidipus König, gegenüber einem unheimlichen, vom göttlichen Zorn um dunkler Schuld willen gesandten Unheil, die Empfindungen der Zuschauer, Bangigkeit und unsichere Hoffnung, sich aus den Tiefen des Ohnmachtsgefühles und der Verzweiflung an der göttlichen Gnade hinanheben zum erregten Schauen der Lichtgöttin im Kampfe mit dem Pestgott und in der schwärmerischen Begeisterung ausklingen, womit Chor und Zuschauer den Gott Dionysos leibhaftig vor sich schauen — so sind hier im Liede des Horaz, angesichts einer Welt in

Aufruhr und seltsamer Zeichen, welche eine Weltkatastrophe befürchten lassen, diese Empfindungen von Angst und Hoffnung, von Schuldgefühl und Gefühl menschlicher Hilflosigkeit, von Sehnsucht nach göttlicher Hilfe und visionärer Gewifsheit, dafs der göttliche Retter schon da sei, im vollsten Sinne aus der Seele der Zeit herausgesprochen.

In eine andre Zeit erregter Empfindungen versetzt uns das Gedicht an die Göttin des Glücks. — Der Dichter schaut anfangs die Glücksgöttin als die Himmlische, Lichte, die im schönen Antium waltet, aber er sieht sie zugleich als die Gewaltige, die jeden Augenblick es vermag, den armen, schwachen Sterblichen aus der Tiefe zu erheben oder einen hoffährtigen Siegeszug in einen Zug des Todes zu verwandeln: in der doppelten Anschauung und Anrufung spricht sich das Doppelgefühl demütig hoffender und ehrfürchtig fürchtender Hingebung an die Übergewalt des Schicksals aus, wie es in den Geschicken der Grofsen waltet.

Die Angst der Menschen vor diesen jähen Offenbarungen der Schicksalsgewalt spricht nun der Dichter mitfürchtend, wie im Namen der sich ängstigenden Mitwelt, im Gebet zu der Göttin aus, in jenen Bildern, wie zu Land, zu Meer, wie Barbaren und Reich und Rom, wie alles von ihr als Herrin sich abhängig fühlt. Eigentümlich dabei ist: gerade im letzten, im ausgeführtesten und empfindungsvollsten Bilde sieht der Dichter Fürstenmütter in Barbarenreichen und purpurstrahlende Alleinherrscher vor jähem Schicksalswechsel sich ängstigen; es kehrt hier also die Vorstellung, welche schon in der Anrufung am Eingang vorherrschte, als die vorherrschende wieder: ein mächtiger Despot, ein übermütiger Triumphator wird von der göttlichen Schicksalsgewalt jählings niedergeschmettert. Es mag wohl, wie vermutet worden ist, dem Dichter jenes alte Bild der tragischen Bühne vorschweben, wie die Barbarenfürstin und Fürstenmutter Atossa für Xerxes fürchtet, als er, in stolzem Siegeszuge ausgezogen, heimkehren soll ohne sein Heer und die unterthänigen Völker nun das persische Joch zu zertrümmern drohen; tragisch ist jedenfalls Gedanke und Stimmung dieser Strophen.

Aus der tragischen Mitempfindung der Furcht vor dem

Schicksal taucht jetzt dem Dichter das Bild der Schicksalsgöttin auf, wie sie ihr Werk an dem Übermächtigen und Übermütigen vollzieht. Vor ihr her geht immer die mitleidslose Notwendigkeit: es ist, als schwebten dem Dichter die furchtbaren Gestalten jener Diener des Zeus vor, welche dort in der Tragödie die Fesseln des Prometheus mit mächtigen Nägeln an der Felswand befestigen, welche einen stählernen Keil durch die Brust des Titanen treiben, welche um seine Hüfte und seine Schenkel gebogene Klammern und Erzgurte und Ringe legen und diese am Felsen befestigen; wie dort auf der tragischen Bühne die Gewalt und die Stärke des Zeus, so ähnlich trägt hier die Notwendigkeit Jupiters und Fortunas Balkennägel und Keile, die unerbittlich strenge Klammer und flüssiges Blei mit sich in ehernen Händen: es gilt ja auch hier, titanische Überhebung eines Mächtigen zu bestrafen.

Mit der unerbittlichen Härte der Notwendigkeit vernichtet Fortuna den Gewaltigen; wen aber dieses göttliche Schicksal trifft, von dem weicht alle Hoffnung und alle Treue. Verläfst die Glücksgöttin nach göttlichem Schicksalsschlusse das Haus jenes gewaltigen Herrschers als Feindin, dann gehen die Göttinnen der Hoffnung und der Treue, welche ihr Ehrengefolge sind, willig mit ihr; dann aber sieh, wie die treulose Masse des Volkes und die meineidige Metze und wie die Freunde zerstieben, wenn es gilt, nun auch das Joch des Unglücks mitzutragen!

Auch hier ist, wie am Eingang des Liedes und in jenem Bilde von der geängstigten Fürstenmutter, sozusagen die Pointe der Darstellung und der Empfindung die aus Furcht und Mitleid gemischte, tragische Teilnahme an dem Schicksal eines mächtigen Herrschers: Dichter und Hörer leiden mit, wenn der Mächtige von der unerbittlichen Notwendigkeit gestürzt, von der Hoffnung und der Treue verlassen und von den Menschen verraten wird.

Schon hier tauchen uns, bei einigem Verweilen in den Empfindungen und Anschauungen, unwillkürlich bestimmtere Bilder aus der Wirklichkeit auf, und wie dem Chorliede seine tragische Scene, seine Handlung voraufgeht, so müssen die tragischen Empfindungen des Horaz durch Erlebnisse, Ereig-

nisse der Wirklichkeit erregt sein, und in den poetischen Allgemein- oder Idealbildern, die uns der lyrische Dichter vorführt, müssen besondere Zeitereignisse sich widerspiegeln. Das ist die Art, wie der Lyriker arbeitet. Und daſs Horaz gerade hier als echter Lyriker gearbeitet hat, verrät er uns in einem kleinen Gedichte, welches dem Fortunaliede unmittelbar vorangeht und immer als eine Art Vorlied des Fortunaliedes gegolten hat. Da stellt uns der Dichter die Empfindung dar, mit welcher ein Gleichgültiger, der bei einem plötzlichen, alles erschütternden Donnerschlag aus heiterm Himmel erschrocken ist, seinen neu erweckten Glauben bekennt: er glaube wieder an Jupiters Allmacht und an die jähe Gewalt, mit welcher Fortuna in Jupiters Dienste den Glückswechsel an den gekrönten Häuptern der Völker vollziehe. Es ist hier, dünkt mich, deutlich genug: ein und derselbe jähe Sturz eines mächtigen Herrschers, in der Zeit des Dichters und dieser Gedichte geschehen, hat beide Gedichte veranlaſst: aus den Zeitstimmungen, welche das Zeitereignis hervorgerufen, tauchte dem Dichter das eine Mal die lyrische Idee jenes Glaubensbekenntnisses, das andre Mal die lyrische Idee dieses Gebetes an Fortuna auf. Welches Zeitereignis könnte es nun sein, das die Empfindung der Zeitgenossen so mächtig und zu so eigentümlich tragischer Teilnahme am Sturze eines mächtigen, übermütigen Herrschers erregte? das jene poetischen Idealbilder hervorrief von Triumph- und Todeszug, von drohendem Volksaufstand und Zertrümmerung despotischer Herrschaft, von Vollziehung des göttlichen Gerichtes an titanischer Überhebung durch die unerbittliche Notwendigkeit, von gottverhängter Verlassenheit des Unglücklichen und Untreue seiner Nächsten? Wir kennen ein solches Ereignis in den Zeiten, in welchen Horaz überhaupt seine Lieder gedichtet haben kann, aber ich wüſste auch nur ein einziges.

Aber sehen wir uns erst noch das Ende des Fortunaliedes an. Der Dichter fühlt sich, infolge des gewaltigen Schicksalsschlages, am Wendepunkte zweier Menschenalter stehend. 'Wir, das alte, harte, eiserne Geschlecht der Bürgerkriege — so klagt er —, wir spüren das Brennen der Narben,

welche wir im Bruderkrieg empfangen haben, und wir fühlen es mit Scham, dafs wir und unsre Hände und unser Schwert das Reich nicht vor den Barbaren retten können; aber hier ist das neue, noch unbefleckte Geschlecht von Jünglingen: vor ihnen müssen die Völker des fernsten Morgenlandes sich fürchten; hier ist Cäsar, der bereit ist, an das fernste Ende des Erdkreises gegen die Britannen zu ziehen. Da möge denn Fortuna Cäsar und diese neuen, jungen Kriegerscharen auf ihren Zügen gegen die Barbaren behüten und das stumpfe Schwert Roms völlig neu schmieden!'

Welches ist denn nun jenes welterschütternde Ereignis? und welches ist dieser Wendepunkt zweier Menschenalter Roms, wo das Geschlecht der Bürgerkriege seine Waffen niederlegt und ein neues Geschlecht unter Cäsar Octavianus bereit ist, an beiden Enden des Reiches gegen die Barbaren zu fechten? Das Ende des Bürgerkrieges in Verbindung mit dem welterschütternden Sturze eines Herrschers ist die Schlacht bei Alexandria, welche den Herrscher des Orients, Antonius, vernichtete. Unter den ersten Eindrücken dieses Ereignisses ist, meine ich, das Fortunagedicht nebst seinem Vorliede entstanden, so wie das fast unmittelbar folgende Kleopatragedicht nach dem Tode der Kleopatra verfafst ist. Man hat wiederum einigen Zufälligkeiten zu Liebe auch das Fortunalied in Jahren entstehen lassen, in welchen die Welt und die Umgebung des Dichters nichts von einer bedeutenderen Erschütterung spüren lassen und das Gedicht als etwas rein Zufälliges, als eine Übungsode über das Thema 'die Macht der Fortuna' erscheint: so dagegen erscheint es als das — ich möchte sagen notwendige Abbild der tragischen Empfindungen einer Zeit, welche, ihrer eigenen Schuld und eigenen Ohnmacht tief bewufst, nach langen schweren Kämpfen und Leiden die Entscheidung auf einmal gekommen sieht, nicht durch klar und sicher berechnetes menschliches Arbeiten, sondern durch furchtbare Schicksalsgewalt; es ist kein Jubel über den Sturz des Antonius und die Erhebung Oktavians zum Weltbeherrscher: wo Gott und Schicksal menschliche Überhebung so vernichten, da fühlt sich der Mensch mit dem vernichteten Wesen seiner Gattung 'in des furchtbaren

Schicksals Gewalt', und dieses allgemeinmenschliche, idealmenschliche Gefühl spricht der ideale Zuschauer, der Dichter Horaz seinen Zeitgenossen aus der Seele.

Hier, bei diesen beiden Gedichten, kam es mir darauf an zu zeigen, dafs die horazische Lyrik wie nur irgend eine andere die gewaltigsten Erschütterungen der Zeit und die notwendigen Empfindungen der Zeitgenossen als Ursprung voraussetzt, und zwar so, dafs zwischen den Ereignissen und Bedürfnissen der realen Welt und dem idealisierenden Liede ein direkter Zusammenhang, eine deutliche Gleichartigkeit der Empfindungen und Vorstellungen besteht. Es giebt aber auch Fälle merkwürdig indirekten Zusammenhangs zwischen Welt und Lied: ich zeichne die poetischen Situationsbilder zweier Lieder dieser Art aus dem ersten Buche, des siebzehnten und des zweiundzwanzigsten.

Der Dichter ist Hirte. Am lieblichen Waldberg, im Thal, über welchem Felsen sanft ansteigen, ist sein Herd und seine Hürde. Seine Ziegenherde, Mütter, Zicklein und Bock, weidet in Wald und Trift. Von dem süfsen Schalle der Hirtenschalmei hallt Thal und Fels; der Hirte dichtet und singt die gedichteten Lieder, wie Hirten pflegen. Mit seiner Geliebten sitzt er zur heifsen Sommerzeit an einem fernen, stillen Platze des tiefen Waldthals, im kühlen Schatten; die Geliebte spielt die Laute und singt dazu, etwa ein Lied von Lieb' und Leid der treuen Penelope, als die schöne Zauberin Circe, die in der spiegelklaren Flut haust, den Odysseus gefangen hielt; die Geliebte schlürft unschuldigen Wein aus dem Becher des Hirten, einen Kranz im Haar. — Der Hirte ist ein frommer Mann, Herz und Leben friedlich und unschuldig. Thal und Berg ringsum sind voll von Göttern: Faunus, der Bergeklimmende, wohnt gerne hier und schützt die Ziegen vor der Glut des Sommers und vor den Regenstürmen des Herbstes. Göttlicher Frieden herrscht in der ganzen Natur: keine Schlange, kein kampfbegieriger Wolf thut Ziegen und Zicklein etwas zu Leide; denn man hört Faunus Schalmei Thal und Fels mit ihrem Schalle erfüllen. Ja, alle Götter lieben und behüten den Hirten mit seiner Frömmigkeit und seinen Liedern; darum ist das Thal so

wunderbar gesegnet, als flösse Milch und Honig darin, und unter den Menschen ist nur Liebe und Eintracht: die Götter rasend sinnlicher Leidenschaft und wilden Streites bleiben fern, und Eifersucht, Zank und Gewalt sind verbannt.

Ist hier nicht die goldene Zeit wiedergekommen? liegt nicht fernab verschollen die Welt mit ihrem Getümmel der Habgier, der Ehrsucht und der Genufsgier, mit ihrem Unfrieden, mit ihrer götterlosen Bildung? — Welt und Dichter sind völlig verwandelt; der Dichter ist so völlig Hirte, dafs ihm sogar gewisse Realitäten des Hirtenlebens seine Welt so wenig verderben als den Hirten Vergils, und die Welt ist nicht etwa blofs ein poetisch gerundetes und idealisierendes Abbild der wirklichen Welt dort in den Sabinerbergen, am Digentiabach, sondern eine vollständige Wunder- und Götterwelt. Das Gedicht ist, dem einheitlichen Weltbilde nach, eine konsequente Hirtenidylle.

Ein andermal lebt der Dichter als Landmann in einem Waldthale Sabinums; sein Leben ist ohne Makel, sein Herz rein und schuldlos. Er liebt die Lalage mit dem Gesichtchen, das so süfs lachen kann, und mit dem süfsen Laut der Stimme; er dichtet Lieder auf sie und singt diese Lieder, wenn er etwa im Walde so vor sich hingeht: dann sind seine Gedanken so sorgenlos leicht, und ohne Waffe streift er im wilden Walde weit hinaus über den Markstein seiner Hufe. Da begegnet ihm einmal ein Wolf, ein Ungetüm, wie es die weiten Eichenwälder Dauniens und die Wüsten Libyens nicht hervorbringen. Und sieh! der Wolf flieht vor dem waffenlosen Sänger. Da hat er mit frommer Freude erkannt, dafs der Reine, Schuldlose keiner Wehr noch Waffe bedarf, und aus dieser Erkenntnis, aus der Erinnerung an dies Erlebnis und der dankbaren Freude seines Herzens kommt ihm ein kühnes, thatenfreudiges Verlangen, seine reine Liebe auch in unendlicher Ferne von der Geliebten, auch unter allen Schrecken der Natur zu bewähren.

Man hat in diesem Gedichte einzelne Wunderlichkeiten gefunden, man hat sogar dieses 'mysteriös feierliche' Lied als humoristische Poesie erklärt; aber ehe wir zu diesem Humor der Verzweiflung unsre Zuflucht nehmen, wollen wir

das Ganze erst wirklich ernst nehmen: dann finden wir, dafs in dem Liede alles Wunder ist. Der unschuldige Mann von der Art des sabinischen Landmanns findet sich wandernd in allen Weltteilen und Wildnissen; die weiten Eichenwälder Apuliens sind ein fernes, fernes Land wie die Wüste Libyens, vom Sabinerwald bis zum Hydaspes scheinen lauter wilde Länder voll mächtiger Ungeheuer zu sein, überall scheint man, wenn man nicht ganz unschuldig ist, Maurenspiefse und Bogen und Giftpfeile zu tragen — eine richtige Märchenwelt für Kinder und solche, die es im ernstesten Sinne werden möchten. Kein Wunder, wenn in dieser Wunderwelt der Wolf der Sabinerberge ein Ungeheuer ist, furchtbarer als ein libyscher Löwe: hat doch der Wolf in der Welt Rotkäppchens das unbeanstandete Recht, nicht blofs gröfser zu sein als jeder wirkliche Wolf, sondern auch gröfser zu sein als jedes andre Untier, das in einer und derselben Wunderwelt gleichzeitig existiert. Kein Wunder, wenn der Wolf vor dem Sänger flieht in einer Welt, in welcher es eben Gesetz ist, dafs die Natur vor der Reinheit des Herzens unbedingte Hochachtung zeige, und in welcher also der Unschuldige ungefährdet überall durch alle Erdteile wandert. Dafs es überhaupt in dieser Welt des Dichters Menschen von so reinem Leben, so unschuldigem Herzen, so harmlos sinnlicher und so gemütsstark sinniger Liebe giebt, das wäre sicherlich das gröfste Wunder, wäre hier nicht alles Ein Wunder.

Es ist eine eigene Welt für sich: wie die Welt der Seligen bei Vergil ihre eigene leuchtendere Sonne und ihre eigenen schöneren Sterne hat, wie dort ein eigenes mildpurpurnes Licht sich über alles ergiefst, so ist diese Welt der Idyllen durchleuchtet von dem reichen, milden Lichte der Kindlichkeit, der Märchenhaftigkeit und der Göttlichkeit.

Wie aber jenes Elysium Vergils eine Schöpfung der Sehnsucht ist, geschaffen aus der Furcht vor der harten Wirklichkeit des Lebens und vor der Traurigkeit des Todes, so, meine ich, ist diese idyllische Welt in gewissen Liedern des Horaz nicht entstanden in Jahren, in denen Horaz der realen neuen Welt des Kaiserreichs, dem Landfrieden im Reiche

und der Ruhe im Volke, in relativer Befriedigung gegenüberstand. Das Behagen ist, trotz gewissen Ästhetikern wie Gustav Freytag, nicht der Grund und Boden, auf welchem gute Dichtungen wachsen; die Sage vom goldenen Zeitalter ist im ehernen oder eisernen Zeitalter entstanden, und die echte Idylle ist ein Mythus, welcher aus der Angst vor der Welt geboren ist und diese reale Angst durch die Schönheit einer schöneren Welt überwindet. Wie solche Idyllen entstehen, zeigt uns wieder die Tragödie. Dort, gegen den Ausgang des Oidipus König, wo Oidipus im letzten Irrtum befangen vor der letzten, furchtbarsten Enthüllung steht, wo die Zuschauer von der schrittweis näher und näher rückenden Schicksalsenthüllung in eine Spannung versetzt sind, wie sie stärker vielleicht im tragischen Theater nicht vorkommt — da regt sich in Chor und Zuschauern erst als Ahnung die Freude eines Götterfestes, dann wird es Gewifsheit, und Chor und Zuschauer schweben in der schwärmerisch seligen Vision eines Götteridylls, und über dem Bilde fröhlichen Götterlebens in der alten, unentweihten Bergwildnis, da schwindet der Gedanke an das Entsetzliche im Schicksal der Menschen. Ist doch auch das herrliche Chorlied im Oidipus auf Kolonos, das Lied vom göttererfüllten und göttlich unvergänglichen Attika, vom Chore gesungen nach leidvollen Kämpfen des Helden und in der Erwartung neuer, schwererer Kämpfe und vom Dichter gedichtet in jammervoller Zeit, vielleicht kurz vor der Vernichtung seiner Vaterstadt! Inmitten der bangen Erwartung des Schrecklichen regt sich in der tiefsten Seele das unvernichtbare Lebensgefühl als Ahnung, Weissagung, Verzückung, und so entsteht die lyrische Idylle. So, glaube ich, sind auch diese Idyllen des Horaz nicht müfsig spielende Idealisierungen einer leidlich behaglichen Wirklichkeit, sondern indirekte Idealisierungen, sozusagen umgekehrte Spiegelbilder einer wüsten, wilden Zeit; ich denke mir sie entstanden in den Jahren kurz vor 31, als der in Aussicht stehende oder schon erreichte Besitz des sabinischen Gutes für Horaz eine äufsere Veranlassung, die unruhvolle Erwartung des letzten Bürgerkrieges aber den inneren Grund zu einer Idyllenpoesie geben konnte. Ich

kann hier blofs andeuten, dafs wir überhaupt, wie es scheint, im ersten Buche der Oden die Gedichte der ersten Liederperiode des Dichters und zwar im Grofsen und Ganzen nach der Zeitfolge geordnet vor uns haben, und dafs diese erste Liederperiode noch in die dreifsiger Jahre fällt; wenn das zweite und, wie ich ein andermal zeigen will, das zwölfte Gedicht der Zeit des sicilischen Krieges, das vierunddreifsigste und fünfunddreifsigste und das siebenunddreifsigste der Zeit des actischen Krieges angehören, so liegt eine solche Vermutung nahe. Eine Reihe anderer Gedichte würde bei dieser Annahme an Klarheit und an Wert gewinnen.

Wenn man soviele horazische Gedichte mit der klangreichen Melodie ihrer Verse, der satten, kräftigen Farbe ihres Ausdrucks, dem noblen Schwung der Gedanken hört und liest, ohne — wie es doch unser erster Ästhetiker Vischer beim lyrischen Liede fordert — im Bilde der Dichtung ein Weltbild und in diesem Weltbilde wiederum den notwendigen Stimmungsausdruck einer bestimmten Lage durchzusehen und durchzufühlen, und ohne — wie es das Gesetz vom Ursprung der Lyrik verlangt — die Stimmungen und Bedürfnisse einer Welt von Menschen nach- und mitzuempfinden, dann freilich sind Einem die horazischen Lieder, wie so viele andere antike Dichtung, nichts als schöne Formen ohne wirklichen Zusammenhang mit der sie umgebenden Welt, ohne eigenes Leben und ohne lebenwirkende und lebengestaltende Kraft: sie kommen mir vor wie jene merkwürdigen, formenschönen und farbensatten Blumenrasen, die man im Hochgebirge mitten in kahler, trockener Stein- und Geröllwüste findet, ein wunderlich schönes Naturspiel ohne Zusammenhang mit der Umgebung. Wie uns aber der Botaniker sagt, dafs dann immer, wenn auch tief unten, die verborgenen Quellen fliefsen und das aufmerksame Ohr ihr Rieseln vernehme und dafs diese schönen Bildungen ihr Leben in der Tiefe schöpfen und von derselben Lebenskraft, welche das Hochgebirge verwittern und zerbröckeln läfst, aus Tod und Zerstörung als neues, schöneres Leben gezeugt werden: so sind mir viele horazische Lieder, sobald ich es vermag die Stimmungen der Zeit aus ihnen zu vernehmen,

Zeichen dafür, wie auch diese formenschöne Dichtung inmitten all des Schuttes und Gerölls der verwitternden und zerbröckelnden alten römischen Welt hervorgerufen ist von der unversiegten innersten Lebens- und Gemütskraft des römischen Volkes. Wenn aber die antike Welt für unsere Welt noch eine Bedeutung hat, wenn sie Leben zeugen und Leben gestalten soll, dann müssen wir bemüht sein, unter ihren Formen und Gestalten selber erst das rinnende, rieselnde Leben zu vernehmen und zu spüren.

Die zweite Ode des ersten Buches.[1])

Am Ende der zwanziger Jahre soll, wie neuerdings wieder behauptet worden ist, die zweite Ode im ersten Buche des Horaz gedichtet sein. Für mich wäre mit dieser historischen Datierung die ganze poetische Situation und die ganze lyrische Stimmung des Liedes schonungslos vernichtet; aber zum Glück beruht die Datierung auf einem methodischen Fehler. Das Gedicht zeichnet in zahlreicheren und bestimmteren Zügen, als die meisten lyrischen Gedichte des Horaz und wohl auch andrer Lyriker, seine poetische Situation; eine poetische Situation ist das schöne Allgemein- oder Idealbild wirklicher Situationen, in denen der Dichter steht und lebt oder gestanden und gelebt hat; dieses Bild entsteht unter den Eindrücken des Augenblicks; die Auswahl der Motive, die Beleuchtung und Färbung ist bedingt durch die augenblickliche und persönliche Stimmung des Dichters, welche

1) Christ, Fastorum Horatianorum epicrisis. München 1877. S. 13 ff. Gegen ihn: Mewes, Z. f. GW. Jahresber. V 92 ff. Hirschfelder, Burs. Jahresber. XVIII 106 ff. — Zur Erklärung der Ode sind, aufser den früher genannten allgemeinen Erklärungsschriften, verglichen worden: Herder, Über Horaz und einige Horazische Rettungen und Erläuterungen 3. Fürstenau, De carminum aliquot Horat. chronologia. Marburg. Diss. 1838. Kern, Vierzehn politische Gedichte des Horaz. Stuttgart. Progr. 1849 S. 8 ff. Döderlein, Scherflein zum Verständniss des Horaz. Erlangen. Progr. 1853 S. 4. Breitenbach, De locis quibusdam Hor. carm. l. I commentationes. Wittenberg. Progr. 1857 S. 8 ff. Karsten, Het Lied van Horatius ad Augustum. Amsterdam 1864. Gesell, De interpol. mythol. apud Hor. Bonn. Diss. 1865. Kiefsling, Horatianische Kleinigkeiten. Basel. Universitätsschr. 1867 S. 8 ff. Bücheler, Coniectanea. Bonn. Univ.-Progr. 1878 S. 18 f. Reifferscheid, Coniectanea nova. Breslau. Univ.-Progr. 1880 S. 3 f. Kiefsling, Philologische Untersuchungen II. 1881 S. 88 ff.

selber eine Nachwirkung persönlicher Erlebnisse ist. Es kümmert also den Dichter auch nicht im mindesten, ob Ereignisse, die ihm in diesem Augenblicke als Vorzeichen einer Sündflut erscheinen, nach kurzer Zeit noch ihm selber oder andern irgendwie bedeutsam erscheinen werden oder nicht. Anders der Historiker: dieser erzählt aus der Vergangenheit diejenigen Dinge, welche noch später als wichtig für den Verlauf der Geschichte erscheinen können oder welche ihm als wichtig von andern schon überliefert sind. Es können also in einem Zeitgedichte des Horaz Züge der Situation vorkommen, welche sich in der historischen Tradition dieser Zeit nicht erhalten haben (der historischen Tradition waren sie objektiv, wie man es nennt, wertlos, dem Dichter subjektiv bedeutsam); umgekehrt kann der Historiker Züge überliefern, welche im poetischen Allgemeinbild derselben Situation fehlen; es ist auch möglich, dafs dem Dichter in sein augenblickliches Stimmungsbild sich schön ergänzende Züge einfügen, welche in der geschichtlichen Wirklichkeit einer ganz anderen, früheren Zeit angehören als der, in welcher der Dichter dichtet, oder aber Züge, welche so, wie sie sind, keiner bestimmten historischen Wirklichkeit entsprechen. Es ist also, meine ich, nicht methodisch, ein horazisches Gedicht, wie das zweite des ersten Odenbuches, nach ein paar nicht einmal sonderlich frappanten Übereinstimmungen mit historischen Nachrichten zu datieren; auf dieser unsichern Methode beruhen freilich die meisten Zeitbestimmungen horazischer Oden und so auch die neueste Datierung unseres Liedes. Das Erste mufs vielmehr sein, die Gedanken, wie sie in jedem lyrischen Gedichte und so auch hier der lyrischen Empfindung zum logischen Ausdruck dienen, scharf zu erkennen und in ihrer Gliederung zu erfassen; das Zweite, die Empfindung zu bestimmen, welche in Wort und Gedanken zur Darstellung kommen soll; das Dritte, die einzelnen Züge der Darstellung zu einem poetischen Situationsbilde zu vereinigen und daraus dann — wenn es möglich ist — die veranlassende Wirklichkeit und geschichtliche Situation herauszuerkennen.

Der Dichter beginnt: 'Jetzt ist es genug der Wetter,

welche der Vater über Erde und Hauptstadt gesendet hat und mit denen er Hauptstadt und Völker der Erde[1]) hat erbeben lassen in der Furcht, es werde etwa eine zweite Sündflut mit ihrer seltsamen Verkehrung der natürlichen Weltordnung wiederkehren". — Also überall in der Welt Schnee, Hagel, Gewitter, und überall hat man sie aufgefafst als Vorzeichen einer bevorstehenden Umkehrung der Natur; an und für sich sind Hagel und Wetter natürliche Erscheinungen, aber ihre Häufigkeit und Heftigkeit hat Unnatürlicheres, Furchtbareres fürchten lassen. Da ruft der Dichter: 'Jetzt ist es genug der drohenden Vorzeichen und des vorahnenden Schreckens'.

Warum ist es jetzt genug? wann darf der Dichter, ohne vermessen zu reden, dem als Vater drohenden Gotte sagen, dafs es genug sei? — Nur dann, wenn die Vorzeichen nach Zweck und Form erfüllt sind und die Götter selber kundzugeben scheinen, dafs sie die Zeichen als erfüllt ansehen. Nun ist aber der Zweck solcher schreckenden Vorzeichen dann erfüllt, wenn die Menschen für ihre Schuld genug gebüfst haben, und der Form ist dann genug gethan, wenn diese Bufse in ihrer Form den Vorzeichen und der vorgezeigten Strafe entspricht; verliert doch bekanntlich ein böses Vorzeichen seine schreckhafte Kraft sogar dann, wenn der Mensch zufällig mit raschem Witz eine harmlose Erfüllung des Omens entdeckt. Dafs aber auch die Götter selber das Zeichen als erfüllt ansehen, das thun sie dem Menschen kund, indem sie mit den schreckenden Erscheinungen innehalten und jene formale Erfüllung des Omens dem Menschen zum Bewufstsein kommen lassen.

Ich erkenne eine Andeutung davon, dafs die schreckhaften Erscheinungen augenblicklich ruhen, auch in den Praeteritis: 'terr*uit* gentes, grave ne red*iret* saeculum Pyrrhae'; nach 'terruit' könnte auch das Präsens 'red*eat*' stehn, und dieses Präsens müfste stehen, wenn der Dichter die Vorstellung hätte und sie erwecken wollte, dafs noch jetzt die Völker der Erde beben in Angst vor einer Naturkatastrophe.

---

1) Ich nehme 'gentes' als Gegensatz zu 'Urbem', also von den ferner wohnenden Barbaren. Vgl. Peerlkamp.

Und diese Andeutung bestätigt sich dadurch, dafs am Schlusse des Gedichtes, welcher seiner Natur als Schlufs gemäfs und zwar klar und deutlich wieder zur augenblicklichen Situation zurückkehrt, keine Rede mehr ist von einer drohenden Umwälzung der Natur in Sündflutgestalt. Dazu kommt die eigentümliche Art der Züge, mit denen die gefürchtete Sündflut charakterisiert wird; man hat ja diese Charakterisierung als unecht beseitigen wollen, weil die Züge zu wenig ernsthaft furchtbar seien. Gewifs, läge noch die Angst vor der Sündflut unmittelbar selber auf den Gemütern, die geängstigte Phantasie würde nicht die Gestalten der Robben und Fische und Gazellen schauen, sondern das untergehende Menschengeschlecht, und würde nicht die Situation sich ausmalen, wie Pyrrha über allerlei Wunder der elementaren Natur einen Klageruf ausstöfst, sondern wie sie entsetzt sehen mufs, dafs alle ihre Mitmenschen in der Flut versinken. Etwas andrés ist es aber, wenn jemand wie Horaz auf eine blofs gefürchtete, aber nicht eingetretene Not mit erleichterter Empfindung zurücksieht: dann bekommt das Furchtbare als Unwirkliches den Charakter des Phantastischen und nimmt die Züge des aus alten Zeiten überlieferten Märchens an[1]). Und um so eher kann die blofs gefürchtete Gefahr in allerlei leichteren Phantasiegestalten noch einmal vergegenwärtigt werden, wenn ihr die wirklich eingetretene Not mit ihrem ganzen Ernste gegenüber gestellt wird: dafs dies hier geschieht, davon soll gleich die Rede sein. Also aus jenen Praeteritis, aus der Art der Situation am Schlusse des Liedes und aus der Märchenhaftigkeit der Sündflutbilder erkennt man: der Dichter sieht die von der Hauptstadt und von den Völkern der Erde gefürchtete Gefahr einer Weltverkehrung als beseitigt an.

Was giebt ihm das Recht dazu? Kann, wenn augen-

1) Die von Arnold und Karsten bemerkte und von Kiefsling zur Rechtfertigung des Horaz geltend gemachte Nachahmung des Archilochus rechtfertigt unsern Dichter nicht. Die beliebte, an dieser Stelle von Keller vorgebrachte Entschuldigung, mythologische Exkurse seien eben eine spezifische Eigenheit antiker Lyrik, ist eine unberechtigte Anklage der antiken Lyrik. Herder erkennt in der Stelle von den Tierwundern eine Verstärkung des Grausigen, Karsten umgekehrt eine komische Färbung.

blicklich die Vorzeichen ruhn, nicht jetzt gerade das Vorgezeigte selber kommen? — Es fehlt uns eben noch der oben geforderte Gedanke, dafs die Vorzeichen nach Zweck und nach Form schon erfüllt seien. Ich finde diesen Gedanken in den Worten: 'Vidimus flavum Tiberim....' Die Erklärer stellen wohl die Tiberüberschwemmung und, was nachher eng damit verknüpft ist, den Bürgerkrieg (audiet cives acuisse...) ganz in Eine Reihe mit den zu Anfang des Gedichtes genannten Wettererscheinungen und fassen Alles miteinander als Leiden, die noch dauern und zugleich immer Schwereres fürchten lassen. Aber dann passen die zwei Teile des ganzen Gedichtes möglichst schlecht auf einander: im ersten wird dann ein Aufruhr der ganzen natürlichen und sittlichen Welt beklagt, der eine neue Sündflut befürchten lasse, und im zweiten Teil ist trotzdem nicht davon die Rede, dafs die Götter doch diese Naturkatastrophe abwehren möchten, und ebenso wenig davon, dafs der herbeigesehnte helfende Gott noch die Bürgerkriege beendigen möge; es ist eine wunderliche Logik zu sagen: 'Rings um uns her Aufruhr in der Natur, als stände eine deukalionische Flut vor der Thür, Tiberüberschwemmung und gar Bürgerkrieg — o sühnender Gott, wohne lange fröhlich unter den Quiriten und besiege die Barbaren!' Man sieht eben: die letzten Worte bezeichnen die augenblickliche Situation, die ersten eine andre, die jetzt schon der Vergangenheit angehört; aber dann vermissen wir auch so wieder den Gedanken, dafs und warum jener Naturaufruhr seinen ersten Schrecken und die Vorzeichen ihre unmittelbare Bedeutung verloren haben, und wir suchen ihn in den genannten Worten: 'Vidimus flavum Tiberim..'

Es heifst: 'Mit Augen haben wir es sehen müssen, wie der Tiberflufs seinen natürlichen Lauf hinab zum Gestade des tyrrhenischen Meeres gewaltsam verkehrte und auf dem Wege war, den alten Königsbau und den Vestatempel niederzuwerfen; denn während der Zeit, da er sich um der allzusehr klagenden Ilia willen als Cäsars Rächer wild gebärdete, da rollte er schrankenlos über sein verhängnisvolles linkes Ufer dahin wider Jupiters Willen, der Frauenknecht!'

Man sieht, diese Tiberüberschwemmung gehört auch wirklich nicht in Eine Reihe mit jenen Hagel-, Schnee- und Donnerwettern: jene hat Jupiter, noch im Zorn ein Vater, gesendet, der Tibergott dagegen wütete in eigenmächtiger Auflehnung gegen Jupiters Willen; jene Zeichen sollten schrecken und warnen, der Tiber schreckte nicht väterlich, sondern rächte selbstsüchtig; jene kündigten Übernatürliches erst an, das Wüten des Tiber war selber schon widernatürlich, da er um Cäsars willen das Heiligste und Ehrwürdigste verwüsten wollte, sich gegen Jupiter wie der Sohn gegen den Vater oder der Knecht gegen den Herrn empörte und gegen die ehrwürdige Vesta wie ein Bruder gegen die ältere Schwester zum Schlage ausholte; jene ersten Naturerscheinungen tadelt der Dichter nicht, er nimmt sie aus der Hand eines Vaters: hier spricht er ein nachdrückliches Verwerfungsurteil aus in den Ausdrücken: 'nimium querentis — iactat se — Iove non probante — uxorius amnis'. Also das will Horaz sagen: jener schreckenden Vorzeichen, die uns erst eine Sündflut befürchten liefsen, ist es nun genug; denn die gefürchtete Verkehrung der Natur haben wir ja statt in märchenhaften Wundern in grausiger Wirklichkeit gesehen; die Zeichen sind mehr als erfüllt.

Das wirklich Erlebte wird aber noch weiter ausgeführt. 'Das haben wir gesehn, und hören wird unsre Nachkommenschaft, wie friedliche Bürger den Stahl gewetzt, durch welchen besser die Barbaren umgekommen wären, ja, hören wird von Schlachten eine Jugend, die durch ihrer Eltern Schuld gelichtet ist'. Man beachte die anaphorische Form: *vidimus* — *audiet* — *audiet*; die drei Verba sind, um dem Vorigen, Nichtverwirklichten das Wirkliche entgegenzusetzen, mit kräftigem Pathos vorangestellt und verbinden durch das Band der Anapher die drei Strophen zu einer Einheit. Man hat das zuweilen verkannt: die Folge war, dafs die dritte der drei Strophen mit ihrem pathetischen *audiet* — *audiet* zusammenhangslos und fast sinnlos wurde. Nun ist aber der Zusammenhang zwischen Bürgerkrieg und Tiberüberschwemmung leicht zu erkennen, sobald wir die Tiberüberschwemmung nicht mehr zu den Wetterzeichen, die blofs

ankündigen, rechnen; wie das Wüten des Tiber schon eine Erfüllung von Vorzeichen war und schon eine Verkehrung des natürlichen und sittlichen Weltlaufs, eine Art Bürgerkrieg in der göttlichen Naturwelt, so sind auch die Bürgerkriege der Römer eine Verkehrung der Welt. Friedliche Bürger haben Schwerter geschliffen, — schon das klingt heutzutage seltsam, wo es ein eigentliches Bürgerheer im alten Sinne ja nicht mehr giebt; aber hätten sie den Stahl dann wenigstens, wie das in älteren Zeiten nur natürlich gewesen wäre und vom Dichter auch anderwärts gewünscht wird, wie es dem Mars eine Freude wäre und wie es einst die Nachkommen lieber wünschen würden, gegen die Landes- und Reichsfeinde geschärft! aber das haben sie nicht gethan. Zu dieser Verkehrung, deren Unnatur dem Dichter so arg ist, dafs er das Schlimmste — dafs nämlich der Stahl auch gegen Bürger gewetzt worden — nicht einmal aussprechen mag, kommt die andere: ja, hören von Schlachten werden unsre Nachkommen, wie in der römischen Geschichte immer die Nachkommen von Schlachten ihrer Väter vernommen haben, aber hier wird davon nicht eine neue Generation hören, die stolz dem süfsen Klang von den Waffenthaten ihrer Väter lauschen kann im Bewufstsein ererbter Kraft und Volkszahl, sondern eine Jugend, die nur spärlich aufwächst um der Gebrechen ihrer Eltern willen und nur mit Scham von der Schmach der Väter hören kann.

Neuerdings hat man die Worte vom Schärfen des Stahls, statt auf die Vorbereitung zum Bürgerkrieg, auf die Verschwörung und den Mord Cäsars gedeutet[1]). Es sei auf diese Weise erstens die dunkle, andeutende Ausdrucksart der Stelle als absichtlich eher erklärlich; zweitens passe der Ausdruck 'ferrum acuere' besser auf einen Angriff gegen einen Einzelnen; drittens würde sonst Cäsars Tod, welches der zu sühnende Frevel sei, überhaupt im Gedichte nicht bezeichnet sein. Dagegen drei Einwendungen. Erstens, wenn die Vorbereitung zum Bürgerkrieg gemeint ist, so ist die andeutende Kürze des Ausdrucks durch das Gefühl einer be-

1) Reifferscheid a. O. S. 3 ff.



rechtigten Scham völlig motiviert, und anderseits ist gerade dann die Dunkelheit nicht so grofs, dafs die Stelle mifsverständlich werden mufs: jedermann hat bisher bei den Worten 'Bürger wetzen den Stahl' an Bürgerkrieg im Gegensatz zu regelmäfsigen Kriegen regulärer, stehender Truppen gedacht und wird das auch immer wieder thun. Zweitens, 'ferrum acuere' bezeichnet überhaupt eine Vorbereitung zu Kampf oder Angriff mit dem Schwerte und zwar von solchen, welche bisher ihr Schwert haben ruhen und stumpf sein lassen; der Ausdruck wird also bei Ovid gerade vom Mordanschlag gegen Cäsar gebraucht; bei Vergil wiederum von Völkern und Städten, welche gegen die Trojaner sich rüsten, bei Livius in einem Falle, wo gleichzeitig an das Niedermetzeln Einzelner und eines ganzen Heeres gedacht ist. Es liegt wohl meistens in dem Wetzen und Schärfen die Vorstellung des Leidenschaftlichen, Hafsvollen, eine Vorstellung, welche gerade auf Bürgerkrieg und auf politischen Mord recht gut, aber eben auf Beides gleich gut pafst. Drittens ist Cäsars Ermordung deutlich genug bezeichnet und zwar eben vorher in den Worten von der übermäfsigen Klage Ilias und der Rächerrolle ihres Gemahls Tiber. Aufser diesen Einwendungen noch einige Fragen. Warum hat die jetzige Generation von Männern das Wüten des Tiber, die Folge des Mordes, mit Augen gesehen, dagegen von dem Morde, der vorausgegangenen Ursache, wird die nächste Generation hören? Warum ist so zickzackartig erst von einer Folge von Cäsars Tod, dann von der Vorbereitung zu Cäsars Tod und dann wieder von einer Folge desselben, von Schlachten, die Rede? Sollte man nicht meinen, wenn die nächste Generation vom Schärfen des Stahls und von Schlachten hören soll, sie werde eben vom Schärfen des Stahls für diese Schlachten hören? Sollte man nicht denken, die künftige Jugend sei stärker interessiert dabei, dafs ihre Väter das Schwert geschliffen haben, um einander gegenseitig zu erschlagen, als dabei, dafs sie es gegen Cäsar geschliffen? zumal, wenn diese Jugend eben durch die Schuld ihrer Väter eine sehr gelichtete sein wird? die Schuld, genauer übersetzt die Schwäche, der Mangel der Väter besteht nicht in der einzelnen Mordthat, sondern in der sittlichen

und leiblichen Schwäche, welche in den Bürgerkriegen sich offenbart und zugleich sich entwickelt. Könnte man ferner nicht leicht auf die schiefe Vorstellung kommen, durch Dolche und zwar von ein paar Verschworenen wären besser die Parther ermordet worden? Bildet wirklich der Eine Cäsar einen richtigen Gegensatz zum Volk der bösen Perser? da ist Bürgerkrieg und Barbarenkrieg ein viel richtigerer und bei Horaz üblicher Gegensatz. Was aber endlich die Hauptsache ist: man verstehe die Stelle von dem Morde Cäsars als der Ursache alles Unheils und versuche dann einmal eine wirklich logische Gliederung aller bisher besprochenen Gedanken herzustellen!

Also die Logik des ersten Teils unseres Gedichtes ist die: 'Wir haben uns genug geängstigt wegen der Vorzeichen einer Weltverkehrung; denn wir haben in Wirklichkeit schon die Auflehnung der Natur wider die Natur, von Göttern wider Götter gesehen, und von den widernatürlichen Schlachten unsrer Bürgerkriege werden unsre Nachkommen noch hören mit dem Gefühl der Schmach und der Schwäche'.

Ich sagte schon: die Vorzeichen sollten die Römer schrecken wegen einer Schuld, und mit der wirklichen Erfüllung der Zeichen haben sie wirklich nun schon eine gewisse Schuld gebüfst. Welches ist diese Schuld? Die Tiberüberschwemmung kam wegen der Ermordung Cäsars, wie der Dichter sagt; die Bürgerkriege sind nach den Worten von Mercurius-Octavianus 'patiens vocari Caesaris ultor' die Kriege gegen die Mörder und Gegner Cäsars, also auch sie sind um Cäsars Ermordung willen verhängt. Auch die Zeichen, die der Dichter nennt oder andeutet, entsprechen denen, welche aus den Jahren nach Cäsars Tode auch sonst berichtet werden; es soll davon weiter unten noch die Rede sein. Und dafs gerade um der Ermordung Cäsars willen eine Sündflut zu drohen schien, das ist eine Vorstellung, die sich auch sonst erklären läfst. Nämlich die erste, deukalionische Flut war ja doch veranlafst durch die Treulosigkeit und Gastrechtsverletzung des Lykaon, der den Jupiter ermorden wollte, und dieser Anschlag Lykaons wird nun von Ovid in Parallele gestellt mit dem Anschlage einer brudermörderischen Frevlerrotte auf Cäsar: der Erdkreis erschrickt und erschaudert bei

dieser letzteren That, wie die Götter über die gegen Jupiter versuchte; die Römer sind dem Augustus für die Art, wie er die Ermordung Cäsars gesühnt hat, ebenso dankbar wie die Götter dem Jupiter für die über das Menschengeschlecht verhängte Strafe. Wenn die phantastische Logik des Volkes und seiner Dichter Schuld und Sühne für die beiden Fälle erst soweit parallelisierte, so mufste notwendig die Idee auch gleicher Form der Strafe sich ergeben. Es galt eben auch die Ermordung Cäsars als ein frevelhafter Treubruch gegen einen Gott oder Gottgesandten; man verglich diesen Treubruch sonst wohl auch mit dem des Laomedon gegen die Götter.

'Wir haben — sagt der Dichter im ersten Teil — nun genug gebebt und gebüfst für unsern Frevel an Cäsar; eine befsre Zeit kann anbrechen'. 'Wie wird sie wohl kommen? wer bringt uns, was uns not thut?' so fragt sehnsüchtig erwartend der zweite Teil.

Was not thut, ist die Stützung des zusammenbrechenden Reiches, Erweichung der Stadtschirmerin Vesta, ein Sühner und eine Sühnung von Jupiter gesendet, lange Anwesenheit und fröhliches Wohnen des Sühners unter dem römischen Volke, mächtige Triumphe, Züchtigung und Beschränkung der Meder. Man erkennt hier dieselbe Situation wie aus dem ersten Teil, auch aus einzelnen Wendungen. Die Götter scheinen auch hier allmählich wieder ihr Angesicht gnädig Rom zuzuwenden; schon die Frage 'wem wird Jupiter das Sühneramt übertragen?' setzt genau genommen voraus, dafs die Sühnung selber jedenfalls beschlossen ist; die Praesentia Indicativi 'mavis' in der Anrede an Venus, 'respicis' in der Anrede an Mars und 'imitaris' in der an Mercurius setzen den Fall, dafs augenblicklich schon die sühnende Gottheit ans Werk geht, nicht erst künftig einmal. Die Not, die noch immer besteht, ist auch hier die Barbarennot: diese war am Schlufs des ersten Teils mit den Worten von den nicht erschlagenen drängenden Persern genannt; daran knüpft nun gleich wieder der Eingang des zweiten Teiles an mit dem Hinweis auf die zusammenbrechende Macht des Reiches, und darauf geht dann wieder bezeichnender Weise der letzte

Schlufs des Ganzen hinaus, wo die Meder den Persern des ersten Teils entsprechen. Diese Meder am Schlusse brechen also nicht, wie man gesagt hat, ganz urplötzlich in das Gedicht herein. Mit dem Reiche aber ist die Hauptstadt gefährdet; eine Gefährdung der Stadt Rom ist eine Ungnade der Stadtschirmerin Vesta. Vesta ist noch ungnädig: denn der Mord an Cäsar befleckte ihren Herd, wie Ovid sagt, und das Wüten des Tiber bedrohte ihren Tempel; gebüfst ist wohl genug, aber es fehlt noch die göttliche Sühnung und Reinigung der greuelvoll besudelten Erde. Bei Ovid ist es gerade Vesta, welche den Oktavian als Rächer in den Bürgerkrieg sendet; bei Vergil, an einer Stelle, die später noch ausführlicher zu besprechen ist, wird die Stadtschirmerin Vesta, die wegen des Laomedonfrevels noch zürnt und selber Rom nicht retten will, angerufen und gebeten, doch wenigstens den jungen Oktavian nicht an der Rettung zu hindern. Also dies ist die Situation, welche der zweite Teil zeichnet.

Man beachte nun die Auswahl der Sühngötter; sie ist in zwei Beziehungen beachtenswert, in ihrer Beziehung zu Oktavian und in ihrer besonderen Charakteristik. Es ist zuvörderst wohl selbstverständlich, dafs Horaz da, wo er noch fragt, ob Apollo, ob Venus oder Mars, ob Mercurius komme, schon ebensoviel weifs und hofft als nachher, wo er in Oktavian den schon anwesenden Sühner zu sehen hofft und anredet; so sehr denkt Horaz und denkt sein zeitgenössischer Zuhörer an Oktavian als den ersehnten Retter, dafs er denselben nachher einfach mit der Bezeichnung 'der Jüngling', ohne besondre, hervorhebende Merkmale, einführen kann und ihn dann zu allerletzt erst mit seinem Namen anzureden braucht. Wenn aber der Dichter gleich von vornherein bei seinen Fragen nach der Person des Sühners den Oktavian im Auge hat, dann ist es gewifs nicht zufällig, dafs er lauter Götter nennt, welche sozusagen persönliche Beziehungen zu Oktavian haben.

Zuerst nennt er Apollo Augur: Augur nennt Horaz später im Säkularliede den palatinischen Apoll; dieser ist der spezielle Schutzgott Oktavians. Es ist derselbe, dem Oktavian schon in den Jahren des sicilischen Krieges

den Platz seines Hauses auf dem Palatin weiht, weil der Blitz in die Stelle geschlagen hat: indem er gerade ihm den Platz weiht und ihm den Tempel gelobt, den er nachher nach Besiegung des Antonius und des Orients ihm errichtet, erkennt er in ihm schon den Gott seines persönlichen Schicksals, und das Volk erkennt dieses Verhältnis gewissermaſsen offiziell an, indem es nach dem sicilischen Siege anstatt jenes geweihten Hausplatzes ihm von Staats wegen einen andern schenkt. Schon in Vergils vierter Ekloge wird Apollo als der das Zeitalter regierende Weltkönig genannt, unter dessen Herrschaft der Götterknabe geboren werden und die Welt von den unheimlichen Nachwirkungen des Bürgerkrieges befreien soll; wer also in jenen Zeiten nach dem Jahre 40 den Anspruch erheben wollte, der Welterretter und Beendiger der Bruderkriege nach den apollinisch-sibyllinischen Weissagungen zu sein, der muſste den Apoll zu seinem Schutzherrn haben. Später ist in Vergils Äneis gerade Apollo, auch wohl Augur genannt, der eigentliche Schicksalsleiter für die Äneaden, und das Schicksal der Äneaden hat seine Vollendung nach der Äneis und nach Horaz (z. B. im Säkularliede und in der dritten Ode des dritten Buches) in der Herrlichkeit der augusteischen Herrschaft. Bekannt ist auch, daſs Oktavian gelegentlich selber als Apollo auftrat und sich mit apollinischen Attributen in Standbildern darstellen lieſs. Jedenfalls — wenn auch Horaz nicht, wie nachher bei Mercurius, so auch hier in der leiblichen Gestalt des Menschen Oktavian die Erscheinung der Gottheit sieht, so sieht er in Apollo doch den persönlichen Schutzgott des schon vorhandenen irdischen Sühners, sozusagen ein göttliches Idealbild desselben.

Venus sodann ist die Stammutter der Äneaden, als Stammutter der Julier und des römischen Volkes schon von Cäsar aus klaren politischen Gründen in Rom zu Ansehen erhoben; sie heiſst hier Erycina: auch das erinnert an die trojanischen Traditionen, wie sie Oktavian aus politischen und seine Dichter aus poetischen Gründen pflegen. Sie bildet hier ein enger verbundenes Götterpaar mit Mars zusammen, und bei Mars wird ausdrücklich hinzugefügt, daſs er als

Ahnherr des römischen Volkes hier angerufen werde. Aber gerade wieder in dieser Verbindung werden die Beiden im besondern als Stammgötter der Julier genannt und von Oktavian, wie von Cäsar schon, persönlich verehrt. Endlich Mercurius: erst neuerdings ist darauf hingewiesen worden, dafs in horazischer Zeit auch nach Inschriften mehrfach Octavianus Cäsar in der gottesdienstlichen Verehrung von religiösen Brüderschaften an die Stelle des Gottes Mercurius trat oder mit diesem im Kultus vereinigt wurde; es lag also damals eine besondre Beziehung Merkurs zu Oktavian sonst schon vor.[1])

Aber nicht blofs diese persönlichen Beziehungen all der genannten Sühngötter sind beachtenswert, sondern auch ihre Charakteristik. Zunächst Apollo. Er soll kommen als Augur: was heifst das? Es kann heifsen: als weissagender oder als weihender Gott, oder als weissagend weihender. Da sein Amt sein soll, den Frevel zu sühnen, also nach dem Zusammenhang, wie er oben dargestellt worden, Rom und das Reich von der Befleckung mit dem Blute des Cäsarmordes und der daraus entsprungenen Bruderkriege zu reinigen und so alle Götter mit den Menschen zu versöhnen, auch Vesta, so möchte man Augur im Sinne von Weihender, weissagend Sühnender nehmen. Nun kommt dieser Sühnende in eine Wolke gehüllt um die leuchtenden Schultern. Das Participium 'amictus' ist nicht als Vocativus zu Apollo, sondern als Prädikatsnominativ zum Verbum 'venias' gezogen; es soll also nicht ein stabiles Charakteristicum Apollos angeben, sondern die Art der Erscheinung im vorliegenden Falle — umsomehr, da das prädikative Attribut sogar der Anrede vorangestellt ist. Nun ist aber sonst die Vorstellung von Apollo als dem Sühnenden und Weihenden vielmehr die einer unverhüllten, lichten Klarheit und Reinheit; hier legt sich die Wolke wie ein Gewand — das bezeichnet 'amictus' — um Schultern und Haupt, die leuchtende Reinheit zu verhüllen. Das weckt die Vorstellung entweder tiefer Trauer oder ernster Strenge. Also würde der Dichter im Sinne seines Volkes den Schutz-

1) Bücheler a. O.

gott Oktavians als einen Sühner und Seher voll trauernden oder vielleicht gar strafenden Ernstes anflehn.

Anders Venus. Schon dafs sie als Göttin vom Eryx angerufen wird, weckt die Vorstellungen jener heiteren Lebenslust, die ihrem Kultus in Sicilien eigen war; Horaz aber setzt noch das Attribut 'die Lachende' hinzu, welches stärker ist als das bekannte homerische Beiwort Aphrodites und ein volles, ganzes Lachen der Lust und Freude bezeichnet, und der Dichter zeichnet die Göttin, wenn sie als Sühnerin erscheint im Namen Jupiters, umflattert von den Göttern des liebenden Verlangens und der geselligen Lust.[1]) Hier würde also die Sühne die Freude des Lebens in Stadt und Reich zurückführen. So bildet Venus zu Apollo, dem erhaben ernsten, trauernden Sühner, ein heiter schönes Gegenbild, aber zugleich hat sie einen zweiten, eigentlichen Gegensatz in Mars: mit Mars zusammen bildet sie ein Paar, während Apollo vorher für sich allein steht und mehr für Empfindung und Phantasie, als sachlich und logisch zu Venus im Kontraste steht. Mars ist in zwiefacher Weise charakterisiert; erst heifst es: 'du, der du schon gesättigt bist von dem allzulangen Spiel'; dann: 'du, dessen Lust ist das Schlachtgeschrei und die glatten Helme und der ingrimmige Blick des maurischen Kriegers zu Fufs gegen den blutig mordenden Feind'. Es mufs zwischen den beiden Bezeichnungen ein Gegensatz bestehen: des Einen ist er jetzt satt, an dem Andern dagegen hat er immer seine Freude; das Eine hat für Mars nun schon allzulang gedauert, das Andre wäre ihm willkommen; das Zweite ist durch die drastischen Züge 'lauter Kampfruf — glatte Helme — ein Mann zu Fufs kämpfend mit wildem Blick einem blutig mordenden oder blutüberströmten Feinde gegenüber' als etwas Ungestümes, blutig Ernstes charakterisiert: dem gegenüber ist das Erste nicht blofs langwierig (nimis longo), sondern auch wegen Mangels an Leidenschaft und ernster That für Mars langweilig; das Zweite ist der Ernst einer Schlacht, das Erste ist als Spiel bezeichnet, an dem Mars als Zuschauer sich sattgesehen: es

1) Lehrs, Popul. Aufsätze S. 138 f. historisiert und verdirbt damit dem Lyriker die Bedeutung dieser Charakteristik.

sind also zwar kriegerische Dinge, da doch Mars als ihr Zuschauer gedacht ist, aber ohne den Ernst wirklicher Kämpfe. Man darf schon deshalb bei dem Ausdruck 'ludus' nicht, wie man gethan, an die Bürgerkriege denken: die sind ernst genug, und kurz vorher erst hat der Dichter von den blutig ernsten Bürgerschlachten gesprochen; und ich sollte meinen, wenn es dem Mars Freude macht Schlachtgeschrei zu hören, glatte Helme, wilde Kampfscenen zu sehen, so gäbe es dergleichen in den Bürgerschlachten vollauf zu sehen und zu hören, es können das also nicht etwa unterscheidende Züge für gerechte Kriege mit auswärtigen Völkern im Unterschied von Bürgerkriegen sein. Aber es ist auch der Ausdruck 'ludus' so für sich allein durchaus nicht irgendwie bezeichnend für den Bürgerkrieg. Man hat wegen der Vorstellung von Mars als gesättigtem Zuschauer an grausames, unnatürliches Fechterspiel als Sinnbild der Bürgermetzelei gedacht: das ist — bei dieser kurzen Ausdrucksweise — aus modernen Anschauungen hineingelegt. Man hat an das grausame Spiel, den Hohn des Schicksals gedacht, wie er in der Selbstvernichtung der Römer lag, und hat an das Spiel Fortunas in der ersten Ode des zweiten Buches erinnert; aber dort ist der Ausdruck in unmittelbarer Verbindung mit Fortuna gebraucht und im Zusammenhang mit allerlei andern Eigentümlichkeiten des ausdrücklich genannten Bürgerkrieges leicht verständlich; hier fehlt jede direkte Hinweisung auf den Bürgerkrieg, und auch aus dem Zusammenhang läfst sich 'ludus', so schlechtweg gesagt, nicht vom höhnischen, bittern Schicksalsspiel verstehen. Vielmehr kann es im Gegensatz zum ernsten Kriege nur das Waffenspiel sein, das der Schaulust und der Schaustellung oder der blofsen Übung dient, so wie ludus im römischen Feldlager die friedlichen Waffenspiele und Waffenübungen der Soldaten bezeichnet im Gegensatz zur Schlacht.[1]) Dies müfsige, unblutige Spiel, dieser blofse Scheinkrieg kann nun, soweit ich sehe, logisch nur das zweck- und erfolglose Rüsten, Marschieren, Paradieren, Operieren römischer Feldherrn und Heere gegenüber den Barbaren

1) Vgl. Allgayer im Antibarbarus unter 'ludus' und Weifsenborn zu Liv. VII 33, 2.

sein. Da am Schlufs des ersten Teils, am Anfang und am Schlufs des zweiten es vor allem die Schmach und Not der Barbareneinfälle ist, die gegenwärtig und für die Zukunft auf dem römischen Volke lastet und die für den Dichter der stets vorschwebende Hauptzug der gegenwärtigen Situation bleibt, ist es natürlich, dafs hier, wo Mars als Sühner gedacht ist, ein kräftiger Barbarenkrieg als die Form der Sühne von Mord und Metzelei erscheint. Also Mars — so sagt der Dichter — blickt vielleicht jetzt wieder mit Teilnahme auf das lang vergessene Enkelgeschlecht; mufs er doch des allzulangen müfsigen Waffenspiels römischer Heere, bei welchem die Meder frech über die römischen Grenzen sprengen dürfen, längst satt sein, Er, dessen Lust die grimmige, ernste Schlacht ist.

Ich möchte auf Grund dieser Auffassung der Stelle auch noch zwei Ausdrücke präciser erklären, als es wohl geschieht, und ein überliefertes Wort gegen eine, freilich schon alteingebürgerte Konjektur schützen. Der Eine Ausdruck ist das 'galeae leves'. Ich würde 'levis' wohl mit 'blank' wiedergeben, wenn der Zusammenhang nicht die Hervorhebung des äufserlich Glänzenden verwehrte; ich nehme es im Sinne von 'schlicht glatt, ohne Zierrat': so wird das Wort im Gegensatz zu dem Attribute 'asper', welches eine durch erhabene Bilderarbeit und Zierrat ungleichmäfsig gewordene Oberfläche an Waffenstücken und Geräten bezeichnet, auch sonst verwendet. Der zweite Ausdruck ist 'pedes': auch darin möchte ich die Bezeichnung eines möglichst einfachen Kampfes erkennen; Mars hat seine Freude nicht an prächtigen Paradewaffen und Helmzierraten und nicht an imposanten Reitergeschwadern (wie sie z. B. bei den orientalischen Heeren eines Antonius glänzend genug paradieren mochten), sondern am wirklichen Schlachtruf, an der schmucklosen Kampf- und Sturmhaube und an dem Krieger, der einfach zu Fufs, aber ingrimmig ficht. Wenn nun der Sinn der ganzen Stelle dieser ist, dafs der schmachvollen Art, wie die Römer bisher den Barbarenkrieg geführt haben, mit viel Prunk und Pracht, aber wenig Ernst und Erfolg, entgegengesetzt werden soll eine schlichte, fast primitive, aber ernste Art der Kriegführung, warum soll der Dichter nicht auch dem Parade-

krieg römischer Reiterheere die wilde Kampfart eines Barbarenvolkes, dem verkommenen Kulturvolk ein schlichtes Naturvolk, dem Enkelvolk des Kriegsgottes, von dem dieser seine Augen abgewendet hat, ein fremdes Volk, auf dessen schlichte Tapferkeit der Gott mit Lust blickt, gegenüberstellen können? Ich möchte also das überlieferte 'Mauri' beibehalten. Freilich, die Mauren kämpften vielfach und überwiegend zu Pferde, und die zu Fuſs, etwa als Bogenschützen kämpfenden Mauren waren wohl die am wenigsten geachteten; aber selbst ein Maure, der zu Fuſs wirklich kämpft, — meint vielleicht der Dichter — ist dem Mars lieber als ein glänzend gerüsteter römischer Paradereiter[1]).

Also Venus oder Mars: Frieden und Freude oder ein Krieg gegen die Barbaren, Beides zur Befreiung und Sühne! — Endlich aber Mercurius. Ihn denkt sich Horaz in verwandelter Gestalt erscheinend, nicht wie dort Apollo oder Venus, die in einer ihnen als Gottheiten eigenen Erscheinungsform gezeichnet sind. Es ist zwar der Flügelträger und der Sohn der gütig segnenden Maia; aber während er seinem Wesen nach der Flügelträger und der Sohn der Maia ist — man beachte den Nominativus 'filius' —, ahmt er in seiner irdischen Erscheinung den Jüngling nach und läſst sich Cäsars Rächer nennen; das heiſst nicht bloſs, daſs er überhaupt in Jünglingsgestalt, entsprechend der Jugend Oktavians, erscheine — das wäre für den stets jugendlichen Mercurius keine Verwandlung der Gestalt —, sondern er erscheint in der Gestalt und mit den Zügen des Jünglings, wie dieser jedem wohlbekannt ist, und in dessen Rächeramte. Man beachte, sagte ich, daſs 'filius' Nominativus ist und daſs danach 'ales' auch nicht wohl Vocativus sein kann; Vocativus ist nur der jedermann vorschwebende allgemeine Begriff: 'du ersehnter göttlicher Sühner!' 'Filius Maiae' und 'ales' stehen also in prädikativer Beziehung, und zwar nach ihrer Stellung verteilt zu den Prädikaten 'in terris imitaris' und 'patiens vocari'; ich drückte deshalb diese prädikative Beziehung

1) Bentleys Beweisführung gegen 'Mauri' ist in ihren drei ersten Punkten nicht zwingend, Punkt vier und fünf werden durch unsre Auffassung erledigt.

vorhin durch einen Satz aus wie: 'Indes du eigentlich der Flügelträger der Gestalt nach bist, erscheinst du in der Gestalt Oktavians, und während du deinem Wesen und Wirken nach eigentlich der Sohn der gütigen Maia bist, läſst du dich dem Wirken nach Rächer nennen.' — Noch eine besondre Charakteristik des vierten Sühners liegt in den Worten 'patiens vocari Caesaris ultor'. Da derjenige, welcher sonst der Rächer Cäsars war und so genannt wurde, Octavianus war, so geben diese Worte an, in welcher Beziehung, auch abgesehen von der äuſseren Gestalt, Mercurius als Oktavian erscheine. Ich nehme 'patiens' im vollen Sinn und Ton: Mercurius läſst etwas über sich ergehen, was ihm schwer oder seinem eigentlichen Wesen zuwider ist, er leidet etwas. Nicht, daſs es an sich der Natur eines Gottes zuwider wäre Rächer eines Frevels, an einem Sterblichen begangen, zu sein — rächt doch auch Vesta in ihrem Zorn die Ermordung Cäsars —; aber so, wie die Art der Rache für Cäsar beim Tibergotte zum widernatürlichen Wüten gegen Jupiters Willen geworden ist und Ilias Klage das Maſs überschritten hat und wie auch in den Bürgerkämpfen nach Cäsars Tode eine widernatürliche und eine maſslose Rache geübt worden, so ist auch die Rächerstellung Oktavians eine Maſslosigkeit und eine Überschreitung der natürlichen Ordnung[1]). Erscheint nun Mercurius in der Gestalt und in der Rächerrolle Oktavians, so ist das in den Augen des Dichters etwas wie eine freiwillige, freilich nur zeitweilige Erniedrigung des Gottes. Anderseits ist ja Oktavian als Sohn Cäsars zum Rächer berufen gewesen, und die Götter haben die Greuel der Rache bei Philippi wenigstens geschehen lassen (so drückt sich Vergil an der mehrfach erwähnten Stelle ausdrücklich aus); also wie ein Orestes, um den Vater zu rächen, die Mutter ermorden und dann sich wieder von dieser Schuld erst sühnen lassen muſs, so Octavianus ähnlich um Cäsars willen, und falls in Oktavians des Rächers Gestalt denn wirklich Mercurius erschienen ist, dann läſst sich der Gott eben um der künftigen Sühne willen auch diese tragische Rächerrolle

1) Vgl. Kern a. O. S. 8.

gefallen. Ich habe in meinem Aufsatz über die erste Ode des zweiten Buches darauf aufmerksam gemacht, wie die Römer zu Horaz Zeiten auch schon bewufst in den Idealbildern der tragischen Bühne Sinnbilder des eigenen Lebens in den Bürgerkriegen schauten, und wie ich an der fünfunddreifsigsten Ode des ersten Buches nachzuweisen versucht habe, rief sogar das Schicksal des Antonius bei seinen Zeitgenossen Erinnerungen an die alte griechische Tragödie wach[1]). So ist hier in tragischer Art die Pflicht der Rache zugleich ein Leiden. Man beziehe dabei das Leiden nicht etwa blofs auf den Gott, als wenn blofs Er unter der Rächerrolle litte. Es ist klar (für jeden, der in solchen Dingen überhaupt Klarheit bedarf und sie sich verschafft): das, was der Dichter gleich von Anfang des Liedes an vor Augen hat, ist Oktavians Erscheinung und Bedeutung, wie sie bisher sich gezeigt hat; was er aber im Sinne der nach langen, schweren Zeiten endlich aufathmenden Zeitgenossen hofft und ausspricht, ist dies: es sei diese Rächerrolle Oktavians bisher nur eine unvermeidliche Folge widernatürlicher Ereignisse, und wenn denn nach göttlichem Ermessen die Rache voll geübt sei, werde der Rächer nun auch die Aufgabe des Sühners erfüllen durch friedliche Herrschaft nach innen und tapfere Abwehr der Barbaren nach aufsen. Da es nun aber die Götter sind, die gezürnt haben und zumteil, wie Vesta, noch zürnen; da die Götter die Verkehrung der physischen und der moralischen Welt teils bewirkt teils geduldet haben; da die Welt wieder durch den Bürgerkrieg selber in den Augen der Götter befleckt ist; da endlich die Menschen sich von einer solchen Befleckung nicht befreien, sich nicht selber sühnen können (es sei denn wie in der Tragödie durch ihren eigenen Untergang), so können nach dem Gefühl des Dichters und des Volkes eben auch nur Götter sühnen und retten. Dies Gefühl von der Schuld und Ohnmacht der Menschen und von der göttlichen Reinheit und Macht und die Sehnsucht nach einem göttlichen Sühner überhaupt spricht sich in den Bildern von Apollo, Venus und Mars aus; die besondere Hoffnung

---

1) S. 6 ff.

aber, dafs in dem sogenannten Rächer Cäsars, Oktavian, jetzt schon ein gottgesandter Sühner auf Erden gegenwärtig sein möge und dafs aus dem Rächer nunmehr der Sühner werde, erhält ihren Ausdruck in der Stelle von Mercurius-Caesar.

Warum mag denn aber die allgemeine Sehnsucht nach einem Gotte als Sühner sich dem Dichter und seinen Empfindungsgenossen zu der besonderen Hoffnung auf Mercurius-Caesar gestaltet haben?[1]) Natürlich ist mit der oben erwähnten Thatsache, dafs auch im Kultus jener Zeiten nachweislich Mercurius mit Oktavian verbunden oder an seine Stelle gesetzt wurde, noch nichts erklärt; diese historische Thatsache bedarf selber eben erst der Erklärung. Mercurius ist unter den genannten Sühngöttern zunächst der niedrigste und also die Vermutung, in Oktavian sei Mercurius erschienen, relativ bescheiden. Sodann ist Mercurius als Bote Jupiters ohnehin ein Vermittler zwischen Himmel und Erde und ein Vollstrecker göttlicher Sendungen auf der Erde. Ferner ist er als Gott der List und Verstellung — als solcher war er namentlich den Römern bekannt — zur Verwandlung der Gestalt, zur Nachahmung einer fremden Persönlichkeit und ihrer Thätigkeit, zur Übernahme sogar einer doppelten und scheinbar widersprechenden Rolle, als Rächer und als friedlicher Sühner, besonders geeignet; diese Doppelseitigkeit seines Wesens wird auch von Ovid hervorgehoben, wenn er den Mercurius nennt: ‘pacis et armorum superis imisque deorum arbiter’. Im besondern galt er den Römern freilich als Gott des Friedens, und sein Stab war ja das Sinnbild friedlichen Wirkens, und wenn es nach den Bürgerkriegen vor allem galt, dem Lande und Reiche im Inneren den Frieden und seine Freuden wiederzugeben, dann war Mercurius erst recht der Gott dazu. Auch war er der Wortbruchsühner, der Binder und Löser von Eid und Treue, unter seine Gewalt fielen alle Verletzungen der Treue im Zusammenleben der Menschen; da es sich nun in unserm Gedichte um die Sühnung von Treubruch, Bruch des Gastrechts sozusagen und Meineid handelt, wie ihn nach den Vorstellungen der Zeit und ihrer

1) Einzelne Gründe bei Kern a. O. S. 13. Kiefsling S. 92 Anm. 37.

Dichter die Römer an dem gottgesendeten Cäsar begangen haben, so liegt auch so die Wahl Merkurs nahe. Aber nun hatte ja auch, gerade die Persönlichkeit und das Auftreten Oktavians in dieser und in verwandten Beziehungen Ähnlichkeit mit Mercurius, und manche Züge in Oktavians Wesen, die als menschlich mangelhaft, ja als verwerflich gelten konnten, fanden in Merkurs Wesen eine Art Urbild und eine Art Rechtfertigung. Die Schlauheit, die Sprachgewandtheit und Überredungsgabe, die Verstellungskunst, die Oktavian seit seinem öffentlichen Auftreten erst dem Antonius und dessen Legionen gegenüber, dann wieder in Sicilien gegenüber dem Heere des Lepidus, das er zum Treubruch bewog, und gegenüber den eigenen meuternden Legionen bewies — das alles waren Züge bedenklicher Art, aber unbedenklich hatte schon Homer die Meisterschaft des Hermes und seiner Schüler, z. B. des Autolykos, im Eidlösen gerühmt; ähnlich, nur wie immer frivoler, redet von Mercurius Ovid, leise andeutend auch Horaz in dem Bilde Merkurs, in der zehnten Ode des ersten Buchs. Dafs der Zweck die Mittel heilige, ist keine feine Moral; aber gegenüber der verletzenden Thatsächlichkeit, dafs im politischen Leben Verstellung und Wortbruch oft guten Erfolgen förderlich gewesen sind und womöglich selber Wortbruch haben sühnen helfen, dem gegenüber hilft sich das Altertum naiv damit, dafs es die Urheberschaft solcher sittlichen Widersprüche den Göttern beilegt und sie dadurch heiligt. Es ist bekannt, dafs Oktavian selber seine Verstellung und all die bedenklichen Mittel des Bürgerkriegs zu rechtfertigen suchte, einmal theoretisch durch den Hinweis auf die heilige Pflicht, die eidbrüchigen Mörder und Feinde Cäsars zu überwinden, und dann thatsächlich dadurch, dafs er jene Mittel, sobald er ihrer nicht mehr zu bedürfen glaubte, für seine Politik verwarf; für ihn lautete der oben genannte Satz verändert so: heilige Zwecke heiligen die Mittel. — Aus solchen, die Zeit beherrschenden Ideen von Oktavians Bestimmung und Charakter, glaube ich, erklärt sich die Verbindung von Mercurius und Oktavian im Kultus und in unserm Gedichte.

Man mufs sich übrigens die einfache philologische Aus-

legung des Wortlautes nicht etwa verderben lassen durch stumpfe Scharfsinnigkeiten wie 'Mercurius ist nicht Cäsar', auch nicht durch subjektive Skepticismen wie 'weil ich es nicht glaube, glaubt es Horaz auch nicht, und weil Horaz es nicht glaubt, meint er das auch nicht'. Ich halte Horaz auch für einen Rationalisten in seiner Zeit und ihrer Art, aber nicht in unsrer modernen Art. Er wird die Göttlichkeit eines Caesar Octavianus weder mit dem Verstande verstehen noch mit Herzensüberzeugung glauben; aber er hat doch den Rationalismus einer vergleichsweise naiveren, weniger wissenschaftlichen Zeit, einen Rationalismus, bei welchem der kritische Verstand nicht immer auf Vorposten steht und nicht jede Annäherung phantastischer oder mystischer Vorstellungen von vornherein gewaltsam abwehrt; Einbildungskraft und Empfindung, durch aufregende Zeitereignisse und persönliche Erlebnisse erregt, sind vorübergehend soweit übermächtig, dafs auch ein verständiger Mann sich jenen Phantasieen und Mysticismen mit Wärme hingiebt, sie ausgestaltet, sich an diesen inneren Bildern erfreut und erhebt und — wenn er ein Dichter ist — ein empfindungsvolles schönes Abbild dieser seiner persönlichen Empfindungen in einem lyrischen Gedichte giebt. Auch heutzutage findet sich diese Vereinigung von Verständigkeit und — wenn man es so nennen will — von Mysticismus; aber gerade dem Horaz haben vielfach solche Männer Unrecht gethan, auch in allerneuester Zeit wieder, welche mit grofser Verständigkeit einen völligen Mangel an eigener Lebenserfahrung in religiösen und Empfindungsdingen oder aber einen völligen Mangel an Selbstbeobachtung auf diesem Gebiete des Lebens vereinigen. Nun ergiebt aber der einfache Wortlaut, den man sich als unparteiischer Philologe nicht darf verderben lassen, folgende Vorstellung: 'Hier ist der, uns allen wohlbekannte, junge Mann, der Sohn des Octavius, der Adoptivsohn und der sogenannte Rächer Cäsars. In dieser wohlbekannten Erscheinung und Wirksamkeit aber offenbart sich uns vielleicht der Gott Mercurius; also, wenn dies der Fall ist, ist Octavianus jetzt Gott; er kann als solcher jeden Augenblick in den Himmel emporsteigen, woher er als Gott gekommen ist, er kann durch die Lüfte entrückt werden;

und zurückkehren wird er auch allerdings einmal, aber hoffentlich erst, wenn er als Cäsar lange freudig, zugleich streitbar und friedlich, das römische Reich regiert hat.'

Es ist nützlich, solche Vorstellungen scharf in der Form, wie sie sich allemal geben, zu fassen und sich durch ihre Wandelbarkeit, mit der sie sich bei verschiedenen Menschen verschieden und bei denselben Menschen in verschiedener Lage wiederum verschieden gestalten, nicht aufser Fassung bringen zu lassen; religiöse Ideen wechseln ihre Gestalt proteusartig, und einen Proteus mufs man in jeder Gestalt festfassen, dann bleibt er Einem allemal schliefslich als Ein und dasselbe Wesen in den Händen. Nur mufs man dann dieses letzte allgemeine Wesen, das in allem Wechsel der Gestaltung das gemeinsame ist, in seiner Natur nicht wiederum gar zu rationell erklären wollen: die religiöse Phantasie arbeitet nach eigenen, augenblicklichen Bedürfnissen. So glaube ich zwar die Frage, seit wann sich Horaz Mercurius und Oktavian vereinigt vorstelle, beantworten zu können; denn nach den Worten 'patiens vocari Caesaris ultor' und 'iuvenem imitaris' hat sich die Vorstellung dem Dichter aus augenblicklichen Bedürfnissen heraus so gestaltet: Oktavian als der bekannte 'Jüngling' und als Rächer Cäsars, also in der Zeit seines Auftretens nach Cäsars Ermordung, hat sich mit dem von Jupiter als Sühner gesandten Mercurius vereinigt, und zwar ist der Sühner wohl erst kürzlich gesendet worden, da erst seit kurzem die Götter wieder gnädig geworden sind, nachdem die Römer schon lange schwer gebüfst hatten. Dagegen halte ich eine andre Frage nicht für entscheidbar, nämlich die, was wohl künftig aus dieser Vereinigung werden solle, ob etwa, wenn die Sühne vollzogen, Mercurius sich von Oktavian wieder trennen werde oder ob mit Mercurius auch der bisherige Oktavian von der Erde werde entrückt werden; die Worte des Dichters lassen das Zweite eher annehmen, da er den in den Himmel heimkehrenden mit 'Caesar' anredet. Mystischer Art und insofern auch nicht logisch analysierbar ist ferner die Vorstellung von der Vereinigung eines Gottes mit einer schon vorher auf der Erde lebenden und wirkenden Menschenpersönlichkeit; Analogieen finden sich in jeder Religion.

Was wir bisher als Gedankeninhalt erkannt und in seiner Gliederung erfafst haben, fasse ich nun noch kurz zusammen; es sind zwei Hauptgedanken, jeder in zwei Gliedern, diese sind je durch einen Hauptsatz und einen Nebensatz ausdrückbar. 'Indem wir mit Schrecken und Scham es empfinden, in welche entsetzliche Verwirrung die natürliche und sittliche Welt in Rom und im Reich durch unsre Schuld gekommen ist, hoffen wir zu Vater Jupiter, dafs das Mafs erfüllt sei, bis zu welchem wir büfsen und beben sollen. Indem wir aber nach dem göttlichen Sühner, der allein Stadt und Reich von dem Fluche unsrer Schuld befreien kann, sehnsüchtig verlangen, hoffen wir sehnlich, dafs in dem jungen Rächer Cäsars schon der Sühner sein Amt angetreten habe und es nun auch in friedlicher Regierung und kräftiger Verteidigung des Reiches vollends erfüllen werde.'

Mit diesem Ersten, was einer Erklärung obliegt, ist das Zweite auch schon soviel als gethan; es sind damit als die allgemeinen Empfindungen, welche in Wort und Gedanken zur bestimmteren Darstellung gelangen, bezeichnet: banges Hoffen und sehnsüchtiges Verlangen nach endgiltiger Befreiung von sittlicher und staatlicher Not.

Es erübrigte nun noch, zum Dritten die schon einzeln erörterten Züge der poetischen Situation zu einem Gesamtbilde zu vereinigen und daraus dann womöglich die geschichtliche Lage zu erkennen; ich habe das aber beides schon in dem Vortrage über 'die Entstehung horazischer Lieder aus Stimmungen und Bedürfnissen ihrer Zeit' gethan. Ich habe dort die poetische Situation bei Horaz gegenübergestellt der nach den Historikern gezeichneten geschichtlichen Lage im sicilischen Kriege und habe ein poetisches Situationsbild aus Vergils Georgicis, das immer schon mit jener geschichtlichen Lage der Jahre 38—36 in Verbindung gebracht worden ist, zur Vergleichung herangezogen. Ich mache hier noch im Einzelnen auf die merkwürdige Übereinstimmung einzelner Züge des Horazischen und des Vergilischen Bildes aufmerksam. Bei Vergil verhüllt sich nach Cäsars Ermordung der Sonnengott sein glänzendes Haupt mit Düster aus Erbarmen mit Rom, um diesem anzukündigen, was ihm bevorsteht;

bei Horaz ist der Sonnengott, an welchen der Dichter zuerst als erbarmenden Seher und Sühner denkt, noch mit der Wolke an den glänzenden Schultern verhüllt. Nach Vergil fürchtete damals, nach Cäsars Tode, das ruchlose Zeitalter ewige Nacht: nach Horaz hat es gebebt vor einer deukalionischen Flut; also bei beiden schienen die Zeichen — namentlich Blitze — eine Naturkatastrophe zu verkünden. Nach Vergil verkündeten aber in Wirklichkeit die Zeichen im verborgenen schlummernde Kriege, und darum sah denn auch wirklich Philippi zwei Bürgerheere zusammentreffen, und die Götter empörten sich nicht dagegen, dafs zweimal römisches Blut jene Gefilde tränkte; nach Horaz erfüllten sich in Wirklichkeit jene Zeichen in dem sozusagen verwandtenmörderischen Kampfe des Tibergottes und in den Bürgerkriegen, welche er mit seinen Zeitgenossen wirklich hat sehen müssen. Nach Vergil wird künftig ein schwächlicheres Geschlecht auf jenen Schlachtfeldern die Gebeine seiner stärkeren Väter finden; nach Horaz wird eine an Zahl schwache Nachkommenschaft von den Schlachten hören, durch welche die Väter schuldvoll ihr Volk geschwächt haben. Bei Vergil zürnen noch die Schutzgötter Roms, vor allen Vesta, die am Tiber und am Palatium wohnt; bei Horaz will Vesta die Lieder und Gebete nicht wie einst hören, nachdem wegen Cäsars fast ihr Tempel vom Tiber wäre zerstört worden. Vergil bittet, die Götter möchten wenigstens den Jüngling hier nicht hindern zu retten; Horaz hofft, der Jüngling sei schon der gesandte Retter. Dafs der Jüngling eigentlich der Retter sei, glaubt Vergil, weil längst schon genug der an Cäsar begangene Laomedonstreubruch mit römischem Blute gebüfst sei; Horaz gründet seine Hoffnungen auf die Nähe eines Retters darauf, dafs mit den blutigen Bürgerschlachten die Bedeutung der Vorzeichen schon genug erfüllt und die Schuld an Cäsar genug gebüfst sei. Vergil fürchtet, die Himmelsburg mifsgönne der Erde den Cäsar wegen der menschlichen Frevel, Horaz besorgt, die Lüfte möchten Cäsar entführen, weil er als Gott mifsgünstig sei den Sünden der Römer. Der Himmel sehe es ungern, dafs der göttliche Jüngling um Menschentriumphe sich bemühe, meint Vergil;

der Gott Mercurius möge gern hier auf Erden grofse Triumphe feiern, wünscht Horaz[1]).

Ich habe auf Grund dieser Übereinstimmung, nicht blofs des ganzen Situationsbildes in Umrifs und charakteristischen Einzelzügen und in einer Reihe von Worten und Begriffen, sondern auf Grund der Übereinstimmung vor allem im Zusammenhang der wesentlichen Gedanken und Empfindungen das Gedicht des Horaz aus der gleichen Zeit entstehen lassen wie die Darstellung Vergils. Diese wird mit gutem Rechte auf die Zeit des sicilischen Krieges und des Aufstandes etruskischer Städte zurückgeführt. Für das horazische Gedicht selber habe ich schon bei der Einzelauslegung mehrfach gerade Dinge, die der nämlichen Zeit angehören, erwähnen müssen: in jene Zeiten fällt die Weihung des palatinischen Hausplatzes und die Zuerkennung eines neuen Platzes durch das Volk, womit eine religiöse Beziehung Oktavians zum palatinischen Apollo, dem Sühner, offiziell anerkannt wurde; in jener Zeit lag es nahe, die Ahnherrin Venus eigentümlicher und seltener Weise gerade als die Göttin vom Eryx zu denken, weil ihr Enkel dort auf Sicilien, in ihrem Lande, Krieg führte; gerade in Sicilien zeigte sich wieder jene eigentümliche Doppelnatur Oktavians, die an Mercurius erinnerte; damals ferner spielte sein Gegner Sex. Pompeius in Sicilien den Neptunus oder den Sonnengott, sowie Antonius in Asien und Ägypten den Bacchus, und es war sozusagen politische Logik, dafs Oktavian infolge dessen auch mit irgend einem Gotte zusammengebracht wurde; nach dem sicilischen Kriege erklärte Oktavian den Frieden zu Wasser und zu Lande für hergestellt, rechtfertigte seine bisherige Politik mit der Pflicht der Rache und kündigte eine Zeit des Friedens und der Freude an; da wurden ihm denn auch in vielen Städten Standbilder als dem rettenden Gotte errichtet, so in Rom auf dem Markte ein goldenes Standbild mit der Unterschrift, dafs er den Frieden gebracht habe; er selber erklärte dann, dafs er mit der Beendigung der Bürgerkriege seine Aufgabe für erledigt betrachte, liefs sich aber bestimmen das Schirmeramt gegen

1) Beachtet, aber freilich nicht einzeln dargelegt, ist die Ähnlichkeit der Vergilstelle öfter, z. B. von Peerlkamp und Dillenburger.

die durch Antonius nur gereizten und ermutigten Barbaren zu übernehmen. Oktavian hat immer mit kluger Zögerung Stellungen und Missionen angenommen, die ihm schon lange vorher von der öffentlichen Meinung beigelegt waren, und so mag unser Gedicht schon während des sicilischen Krieges Ideen Ausdruck gegeben haben, die öffiziell historisch erst später geworden sind.

Jedenfalls ist es einer Übereinstimmung gegenüber, wie es die zwischen Horaz und Vergil einerseits und anderseits die zwischen ihnen beiden und der historischen Situation jener Jahre ist, — dem gegenüber ist es völlig nichtssagend, wenn man z. B. einzelne Wetterzeichen genauer übereinstimmend in andern Jahren gefunden hat, während wiederum das Ganze, Situation und Ton des Liedes auf diese Jahre gar nicht pafsen. Oder wenn man wegen des Ausdrucks 'hic ames *princeps* dici' die Entstehung des Gedichtes hinabgerückt hat hinter den Zeitpunkt, wo Oktavian im Senate offiziell den Titel Princeps erhielt: ehe das Wort offiziell wurde, war es naturgemäfs schon nichtoffiziell gebraucht worden, und ehe man es als eigentlichen Titel wie einen Beinamen verwendete, hatte man es naturgemäfs als das bezeichnende Appellativum für den thatsächlich schon vorhandenen Begriff einer höchsten Stellung im Staate verwendet[1]).

Das wäre also Gedankeninhalt und Gedankengliederung, lyrische Empfindung und poetische und historische Situation unseres Gedichtes. Der Dichter hat die durch reale Verhältnisse und Ereignisse erregte, zeitlich und persönlich bedingte Empfindung, also eine wahre Empfindung, ideal dargestellt, das heifst in Formen, welche das historisch Thatsächliche und subjektiv Persönliche als das allgemein und ewig Menschliche erscheinen und als das Schöne wirken lassen. Auch wir können, glaube ich, in diesem horazischen Gedichte, mehr als in manchen andern, unser eigenes Bedürfen und Verlangen noch dargestellt empfinden — vorausgesetzt, dafs wir ein durch eigene Erfahrungen geübtes Ohr und Gemüt für der-

1) Gegen den Ansatz des Jahres 22 sind bei Breitenbach a. O. S. 8 gute Gründe beigebracht.

gleichen Darstellungen menschlicher Nöte haben und es nachzufühlen vermögen, wie andern Menschen in andern Zeiten zu Mute war. Nur so aber, meine ich, hat die historische Datierung eines lyrischen Gedichtes Wert, wenn uns die aus dem Gedichte erschlossene Wirklichkeit nun wiederum hilft, uns das innere Leben in dem Gedichte vollends zu erschliefsen; dagegen ist sie wertlos, ja sie ist für Horaz und seine Würdigung vielfach verderblich, wenn man über einzelnen historischen Zügen es versäumt oder es sich geradezu versperrt, das Gedicht als lyrisches Gedicht, als empfindungsvolles Lebens- und Weltbild aufzufassen. Die ganze Chronologie der horazischen Oden so, wie sie jetzt meistens gilt, ist eine falsche und eine wertlose geworden, und zwar dadurch, dafs sie auf historische Zufälligkeiten aufgebaut wurde; vielleicht ist es möglich, wenn erst die Hauptsache, eine Erkenntnis des Stimmungs- und Empfindungsgehaltes horazischer Lieder erreicht ist, dann auch eine andre Chronologie derselben aufzustellen.

Die neunte Ode des ersten Buches.[1])

Es ist kürzlich der Satz ausgesprochen worden: es werde in der Regel das volle, wirkliche Verständnis horazischer Oden davon abhangen, ob es uns glücke, noch das Vorbild ausfindig zu machen, an welches Horaz in unmittelbarer Übertragung oder in freier Nachbildung des Motivs angesetzt habe. Besonders lehrreich sei — so wurde ausgeführt — die neunte Ode des ersten Buches, an Thaliarchus; besonders lehrreich sei das Gedicht einmal, um die Tendenz der horazischen Ode überhaupt zu verstehen (die Tendenz nämlich, im Geiste einer Renaissance zu den Vorbildern der klassischen Zeit griechischer Dichtung zurückzukehren), und dann, um Abhängigkeit und Freiheit der römischen Dichtung gegenüber dem Vorbilde zu erkennen.[2]) Ich halte es umgekehrt für durchaus unrichtig, dafs aus kleinen griechischen Bruchstücken ganze römische Gedichte verstanden werden sollen, oder dafs, um einen angedeuteten Vergleich des Gegners auszuführen, aus blofsem Schutt ein antikes Bauwerk auf dem Papiere frei rekonstruiert werden und erst aus dieser Rekonstruktion dann das ganze, volle Verständnis eines Renaissancebaus mit allen seinen Besonderheiten gewonnen werden soll, blofs weil einige Stücke Schutt in ihrer Form entschiedene Verwandtschaft mit Stücken des Renaissancebaus zeigen. Ich glaube ferner, dafs die Art, wie man seit Arnolds Abhandlungen von den griechischen Studien des Horaz redet,

1) Verglichen sind noch besonders: Dillenburger, Quaestionum Horatianarum partic. I. II. Bonn 1841 S. 37 f. Arnold, Über die griechischen Studien des Horaz II. Halle 1855 S. 3 ff. Kiefsling, Philologische Untersuchungen II 79. 80. 62 f.

2) Kiefsling a. O.

einer sorgfältigen Erklärung der horazischen Lieder aus ihnen selber und aus ihren Gattungsgesetzen hinderlich gewesen ist und einer äufserlichen Ableitung dieser und andrer Dichtung aus dem gemeinen formalen Spieltriebe oder aus kritisch-litterarischen Fehden Vorschub geleistet hat. Und ich halte meinerseits das Lied an Thaliarchus für lehrreich, um zu erkennen, dafs ein horazisches Lied trotz deutlicher Anklänge an ein altgriechisches dennoch nur aus sich selber voll und ganz verstanden werden kann, — gerade dieses Lied, bei dem man der Reihe nach von fast wörtlicher Übersetzung, nachweislicher Übersetzung, vorgenommener Übung nach dem Griechischen, sklavischer Nachahmung geredet hat.[1])

Dafs unserm Dichter, als er diese Ode dichtete, das Lied des Alkaios entweder von vornherein mit im Sinne lag oder nachträglich durch den Sinn ging, ist aus der zweiten Strophe deutlich zu erkennen. Aus der ersten Strophe dagegen würde niemand die Anlehnung an Alkaios beweisen können.[2]) Der letzte Erklärer sagt, das Motiv der Winterlandschaft, die zum Zechen einlade, sei dem Original entlehnt, aber völlig individualisiert; ich meine, der Unterschied sei gröfser, als damit gesagt ist. Was Alkaios zeichnet: 'Zeus regnet und es stürmt und giefst mächtig vom Himmel, und die strömenden Wasser sind gefroren', das ist überhaupt kein Landschaftsbild, sondern, wenn man will, ein Wetterbild. Horaz dagegen giebt ein Landschaftsbild, und er deutet es auch durch das vorangestellte 'vides ut' ausdrücklich an, dafs er ein Bild geben wolle, das durchs Auge auf die Empfindung wirke, während das alkäische Wetter weniger durch das Auge der Einbildungskraft, als sozusagen durch die Tastnerven derselben auf die Empfindung wirkt. Ein tief im Schnee stehender Berg, in ungemischtem Weifs — das ist der erste, das Auge orientierende Zug im Landschaftsbilde, und mit den Bezeichnungen 'altus — stare — candidus' ruft der Dichter gleich von vornherein plastisch-malerische Landschaftsvorstellungen hervor, wie keiner der Ausdrücke

1) So Bentley, Teuffel, Arnold, Gruppe.

2) Sonderbarer Weise nennt Gruppe S. 421 ff. gerade die erste Strophe eine sklavische Nachahmung, die zweite nur scheinbar alkäisch.

des Alkaios es thut. — Ähnlich der nächste Zug bei Horaz: 'Nicht länger mehr halten empor ihre Last die armen, schwer leidenden Wälder'; man sieht also die Wälder von Schneemassen niedergedrückt und sieht so ihre schwere Not mit Augen, und man sieht unwillkürlich, freilich jeder anders, an jenen Berg, den ersten Orientierungspunkt der Landschaft, sich anschliefsende Wälder. Und wiederum der letzte Zug: 'Im Frost sind still gestanden die Flüsse, im schneidigen'; das Wort 'flumina' ruft wirklich die Vorstellung von einem Flusse hervor, der durch die vorher schon gezeichnete Landschaft, vielleicht im Vordergrunde, sich zieht; wo aber das Auge sonst die ruhelose Bewegung des Flusses sah, sieht es nun die regungslose Eisfläche. Bei Alkaios, bei dem überhaupt nur der letzte Zug des horazischen Bildes ein Entsprechendes hat, läfst weder der Ausdruck 'ὑδάτων ῥοαί' ohne weiteres an einen Flufs denken, noch rufen die vorausgegangenen Züge, der Regen des Zeus und der mächtige Wettersturm oder Gufs vom Himmel, das Bild einer Gegend hervor, sodafs die Phantasie darauf vorbereitet wäre, bei den gefrornen strömenden Wassern einen Flufs zu sehen. — Natürlich vereinigen sich bei jedem halbwegs guten Dichter dergleichen Einzelzüge unter eine einheitliche Vorstellung oder Anschauung. Bei Alkaios ist die einheitliche Vorstellung die einer unbehaglichen Unwirtlichkeit der äufseren Natur oder eines mächtigen Angriffs der dem Menschen feindlichen Elemente. Ob in dem vielgebrauchten Ausdruck 'Zeus regnet' noch die göttliche Gewalt und persönliche Art des Elements empfunden wurde, ist zweifelhaft; dafs aber Alkaios in dem 'mächtigen Wettersturm vom Himmel her' noch eine feindselige, persönliche Macht empfand, zeigt nachher noch die Aufforderung: 'Wirf ihn nieder, den Wettersturm' (ich weifs freilich das griechische 'χειμών' nicht ganz entsprechend zu übersetzen); und so mufs es wohl auch in den Worten 'feststehen die strömenden Wasser' auf die Vorstellung des unwirtlich Feindseligen ankommen. Anders Horaz. Wenn er auch Dichter ist und nicht Maler und also die einzelnen Züge nur nach einander vor das Auge der Phantasie bringen kann, nicht neben einander vor das äufsere Auge, so geht doch durch

alle Züge ein gemeinsamer Zug, der durchs Auge wirkt: der tief im Schnee stehende Berg, regungslos, bis hoch empor eine feste, zusammenhangende Schneemasse, unterschiedslos in der Einen weifsen Schneefarbe[1]) — dann die von Schneemassen niedergebeugten, schwer unter ihrer Last leidenden Wälder — der Flufs eine starre, bewegungslose Eisfläche — überall der Zug der Starrheit, der Gebundenheit, der Niedergedrücktheit gerade an Dingen, die, wie Berg, Wald und Flufs, eins stufenweise immer mehr als das andre, freie aufstrebende Kraft und freie Bewegung repräsentieren. Man würde sich vergeblich bemühen, wenn man in den Zügen des Alkaiosbildes eine gleichartige Einheit suchen wollte; das mächtige Giefsen vom Himmel und das Feststehn des Wassers würden in dieser Weise gar nicht zu vereinigen sein.

Also die erste Strophe des Horaz ist keine Entlehnung: das Motiv der Winterlandschaft k o n n t e Horaz nicht entlehnen, weil Alkaios keine Winterlandschaft gezeichnet hatte; das Motiv, dafs der Winter zu Wein und Geselligkeit am Feuer einlade, b r a u c h t e er nicht von Alkaios zu entlehnen, weil es ein uraltes, allen Dichtern und Dichtergenossen gemeinsames Motiv ist. Dazu kommt: auch die Stellung der Einzelzüge innerhalb der Strophe entspricht sich nicht: bei Alkaios steht das Eis der strömenden Wasser im zweiten Verse der alkäischen Strophe, bei Horaz der zugefrorene Flufs im dritten und vierten. Wir haben überhaupt die betreffende Strophe des Alkaios nicht vollständig, nur die erste Hälfte: wir wissen nicht, was alles in der übrigen Hälfte gestanden hat; aber dafs nach dem erhaltenen Eingang dann nicht noch ein Landschaftsbild horazischer Art folgen konnte, scheint mir selbstverständlich: Regen und Wettersturm sind nicht geeignet, den Blick auf Berge und ins Weite einer Landschaft zu lenken.

Der letzte Erklärer urteilt: das alkäische Winterlandschaftsbild sei bei Horaz völlig individualisiert, es sei das getreue und durchaus einheitliche Bild der römischen Cam-

1) Vgl. Peerlkamp über 'nive stare'. Dafs dem Römer 'candidus', von Schnee und Eis gebraucht, nicht etwa Angenehmes bedeutet, zeigt Ovid. Trist. III 10, 9. 10. Vgl. Hor. carm. III 25, 10.

pagna, im strengen Winter vom Monte Mario aus gesehen; nur sei Ein falscher Zug hineingekommen: Horaz werde schwerlich je den Tiber zugefroren gesehen haben; der gefrorene Fluſs sei durch Alkaios, dem dergleichen von der thrakischen Küste her wohlbekannt gewesen, in die römische Landschaft gekommen. Was die Individualisierung betrifft, so ist sie nur durch den individuellen Namen des Soracte vertreten; welche Wälder, welche Flüsse oder welchen Fluſs er meine, sagt der Dichter nicht; also kann er auch nicht verlangen und verlangt er auch poetischer Weise nicht, daſs jeder seiner Hörer oder Leser dieselben Wälder, denselben Fluſs und dieselbe Gruppierung der Teile von einem und demselben Standpunkt aus sehe. Vielmehr regt der Dichter durch einen einzelnen individuellen Zug erst die Phantasie an, er wählt aber dabei als Dichter das Individuelle so, daſs es eine Idealvorstellung hervorruft, daſs also z. B. durch den Namen Soracte die Vorstellung eines Berges von einer gewissen Gattung hervorgerufen wird; hat doch eben der Dichter die speziell dichterische Fähigkeit, durch das Einzelne, Individuelle das Allgemeine, Ideale durchleuchten zu sehen und dann durch seine Art der Darstellung des Einzelnen wiederum im Hörer die Idee zur Wirkung zu bringen. Ist so durch einen individuellen Zug die Phantasie ideal angeregt, so thut der Dichter gut, nicht durch Häufung individueller Züge die Phantasie zu belasten und die Empfindung zu verwirren, sondern nur den allgemeinen Charakter seines Bildes noch mit gesteigerter Kraft wirken zu lassen. Horaz ist lyrischer Dichter, und kein richtiger Hörer wird ein solches, im Vortrag nach einander sich ergänzendes Landschaftsbild auf die topographische Treue und die Richtigkeit des Standpunktes bei der Aufnahme prüfen. Also der Dichter hat zwar in der Wirklichkeit bestimmte Wälder seines Landes unter Schneelasten niedergebeugt und den Tiber oder Anio oder beide mit Eis bedeckt gesehen, aber im poetischen Bilde kommt es ihm auf diese besonderen Wirklichkeiten nicht an, wohl aber auf die Idealvorstellungen: 'Ein Wald unter Schneelasten erliegend' und 'Ein Fluſs zu Eis erstarrt'. Ich nehme die Plurale 'silvae' und 'flumina' als echt poetische Plurale, ich

könnte sie auch Idealplurale nennen. — Trotzdem nun aber dem Dichter und dem poetischen Hörer an individuellen Zügen nur soweit liegt, als diese die Idealwirkung fördern, und ich eine völlige Individualisierung, wie sie angenommen wird, nicht annehme, so bin ich doch wiederum überzeugt, dafs wirkliche Vorkommnisse eines aufserordentlich strengen Winters, die in der Umgebung des Dichters vorgekommen sind, diesem Bilde zu Grunde liegen, dafs also Horaz und seine Zeitgenossen den Tiber mit Eis bedeckt gesehen haben. Einmal finden sich in Gedichten, die ich aus andern Gründen für ungefähr gleichzeitig mit dem unsrigen halte, Andeutungen aufsergewöhnlich harter Winter — es wird davon weiterhin noch die Rede sein —; sodann würde ich es Horaz viel schwerer anrechnen müssen, als man es thut, wenn der Dichter auf seine Hörer und Leser mit einer Vorstellung wirken wollte, zu der sie in der Wirklichkeit keinerlei eigene gemüterregende Erfahrung gemacht hätten. Denn wie das Einzelne in der lyrischen Darstellung nur insofern Wert hat, als es eine empfindungsvolle Idealvorstellung hervorruft, so hat eine Idealvorstellung nur dann lyrischen Wert und wirkt auf die Empfindung, wenn ihr reale Erfahrungen und Erlebnisse und mit diesen reale Empfindungen vorausgegangen sind. Dafs Einer oder der Andre unter den Hörern und der Dichter selber anderswo zugefrorene Flüsse gesehen oder von solchen Kunde bekommen haben, macht noch keine lyrisch brauchbare Erfahrung, und ich meine darum, auch Alkaios könne nicht, wie man annimmt, auf einen Zuhörerkreis in Lesbos lyrisch wirken mit der Vorstellung gefrorener grofser Flüsse, die dem Lesbier auf seiner Insel fremd ist, sondern entweder sei das Gedicht an einen Kreis von Fahrtgenossen auf einer Fahrt in nördliche Flufsgegenden vom Dichter gerichtet worden, oder aber — und das habe ich oben schon angenommen — es sei überhaupt von gefrorenen Flüssen bei Alkaios nicht die Rede. Bei Horaz ist von Flüssen oder einem Flusse die Rede in dem Bilde einer Winterlandschaft, welche durch die Einführung des Soracte als Gegend von Rom, wenn auch in weitestem, allgemeinstem Sinne, charakterisiert ist, und da wäre es geradezu

eine Dummheit des Dichters, in ein Idealbild römischer Landschaft einen zu Eis erstarrten Fluſs einzuführen, wenn nicht Er und seine Hörer gemeinsam und mit lebhafter Realempfindung dieses Vorkommnis erlebt hätten.

Also auch nach dieser Seite des eigenen Erlebens, und zwar des gemeinsamen Erlebens mit den Hörern, für welche der Dichter zunächst dichtet, nehme ich für Horaz volle Originalität in Anspruch, und zwar denke ich, daſs ein solches wirkliches Ereignis von den Landes- und Zeitgenossen des Horaz eben als ein auſserordentliches, furchtbares Naturereignis lebhaft war empfunden worden, ganz anders als es von uns nachempfunden werden kann. Man stellt auch die Wirklichkeit des Erlebnisses im letzten Grunde nur deswegen in Abrede, weil man entweder die Gesetze, nach welchen die lyrische Gattung wirkt, und die Bedürfnisse, die sie befriedigt, überhaupt nicht ernsthaft nimmt oder aber herkömmlicher Weise speziell bei Horaz von allen Gesetzen und Bedürfnissen einfach absieht, ohne doch dabei einzugestehen, daſs man ihn damit nicht bloſs zum schwachen Lyriker, sondern zum schwächsten Dichter mache. Man beobachte doch einmal, vermöge welches Schlusses und welcher Ober- und Untersätze man zu dem in der Horazkritik allgemein verwendeten Satze, den auch der letzte Erklärer als erwiesen verwendet, eigentlich gelangt ist, dem Satze, daſs es Unrecht sei, horazische Lyrik als echte Gelegenheitsdichtung aufzufassen. Man sagt zwar, man erkenne dies aus allerlei thatsächlich beobachteten Mängeln der Komposition; es sind dies aber Mängel, die man bei der groſsen Subjektivität unsres Urteils an jedem Lyriker beobachten kann, welcher einer räumlich und zeitlich ferner stehenden Empfindungswelt angehört, Kompositionsfehler, die wir an Alkaios zum Glücke für den Dichter bloſs deshalb nicht beobachten können, weil wir nichts Komponiertes, nichts Ganzes von ihm haben. Im letzten Grunde ist vielmehr der genannte Satz der Schluſssatz einer Reihe von Ober- und Untersätzen, welche ebenso unerwiesen als unerweisbar sind und deshalb in unsrer römischen Litteraturgeschichte überall als Axiome figurieren. Einige dieser Axiome sind: Die Römer sind ein gemüt- und

phantasieloses Volk immer gewesen und geblieben; die Römer haben nie ein wahres Bedürfnis für lyrische Dichtung gehabt; Horaz war eine viel zu nüchterne Natur, um tiefer empfinden zu können; Horaz war ein viel zu skeptisch gebildeter Mann, um für ideale Vorstellungen ein volles Gefühl auch nur für Momente bewahren zu können; Horaz hat sich sein Leben nach den Dichtungsgattungen so eingeteilt, dafs er zur Odenpoesie erst in solchen Zeiten gelangte, wo sich keine Gelegenheit zu echten Gelegenheitsgedichten mehr fand; wir können die horazischen Oden mit der griechischen Lyrik vergleichen und überall inbezug auf Leidenschaftlichkeit und Einheitlichkeit der Empfindung, Unmittelbarkeit der Anschauung, Leichtigkeit der Gestaltung die Schwäche des römischen Nachdichters auf den ersten Blick sehen. Ich möchte diesen Sätzen einige Fragen entgegensetzen. Wer hat die griechische Lyrik inbezug auf Empfindung, Anschauung, Gestaltung mit den Mitteln moderner ästhetischer Wissenschaft wirklich geprüft? und wer kann sagen, dafs er die zerfetzten Bruchstücke eines Alkaios inbezug auf diese Dinge überhaupt prüfen und würdigen könne? wer ist über Pindar in diesen Beziehungen im Klaren? — Ferner: ist die übliche Chronologie der horazischen Oden, wonach diese hauptsächlich in den zwanziger Jahren verfafst sein sollen, etwa zwingend erwiesen? und ist es eine natürliche Auffassung, wonach ein Dichter eines Tages zu sich selber sagen soll: 'Jetzt hast du Gedichte von lyrisch-polemischer Art, im archilochischen Stil genug gemacht, um sie in einem Bändchen zu veröffentlichen; von heute an kannst du nun Oden im äolischen oder dorischen Stile machen'? geht man aber von dieser Auffassung ab und nimmt an, der Dichter habe schon in den dreifsiger Jahren äolisch- oder auch dorisch-lyrisch gedichtet, wenn ihm derart lyrisch zu Mute gewesen, findet man da nicht zu manchem Gelegenheitsgedicht die echte Gelegenheit? — Sodann: hat man sich die Vorstellung vom nüchternen, skeptischen Horaz nicht einseitig bequem aus den Epoden, Satiren und Episteln gemacht? wäre es nicht richtiger, wenn auch schwieriger, sich das Gesamtbild des Dichters aus seiner gesamten Dichtung zu machen? — Und endlich: hat ein Volk von einer

solchen Entwicklung wie das römische immer dieselben Bedürfnisse? weil es in Zeiten energischen, ungebrochenen Thaten- und Eroberungsdranges durchaus kein Bedürfnis zur empfindungsvoll schönen Gestaltung und Ergänzung seines Lebens haben kann, kann etwa deswegen dieses Bedürfnis nicht sehr mächtig in ihm werden in Zeiten, wo in Bürgerkriegen und Empörungen sich der Drang nach Thaten völlig gebrochen und durch die zersetzende Aufklärung die reale Welt ihre Einheit und ihre Selbstverständlichkeit verloren hat? und entwickeln sich nicht im Völkerleben, wie im Leben des Einzelnen, mit den Bedürfnissen auch die Fähigkeiten zur Befriedigung der Bedürfnisse? oder beweisen etwa die römische Religion und Sitte und die römischen Sagen und Märchen, dafs beim römischen Volke Gemüt und Phantasie schon in der Anlage fehlten?[1])

Ich komme zur zweiten Strophe des Horaz, welche an das zweite Bruchstück des Alkaios unverkennbar erinnert und den mit Alkaios Vertrauten erinnern soll. Wie dem Dichter, indem er sich in die Situation des Winterbildes hineinempfindet, das alte kräftige Wintertrinklied des Alkaios durch den Sinn geht und ihm der Eine alte Trost sich auch wie von selber in der alten, vertrauten Form, im Citat ausspricht, so soll die Stelle auch auf den eingeweihten Hörer mit der Gemütskraft eines alten, bekannten Wortes wirken.[2]) Und doch, wie jedes Citat in anderm Munde anders klingt, so hat dieses Alkaioscitat einen horazischen Klang bekommen. 'Wirf ihn nieder, den Wintersturm!' ruft Alkaios; das klingt thatkräftig, ritterlich wie vom Niederwerfen eines gewaltigen Feindes. Horazens Ausdruck 'Spreng auseinander die Fesseln des Frostes' ist fein und bleibt poetisch schön in der einheitlichen Vorstellung der ersten Strophe, wonach der Winter

1) Gegen das jetzt übliche Mäkeln am Römertum und seinem unidealen Wesen — ein Mäkeln, das durchaus nicht aus echtem Idealismus entspringt — habe ich mich auch in der Recension von Ihnes röm. Geschichte II. III in Fleck. Jahrb. 1873 ausgesprochen.

2) Absicht und Wirkung von Citaten gleichzeitiger Dichter deutet richtig Hertz,. Analecta ad carm. Horatianorum historiam I. Breslau. Univ.-Progr. 1876 S. 12 ff. 17 f.



draufsen Berg, Wald und Strom unter Lasten begraben und in Erstarrung gefesselt hat: auch um die Menschen drinnen will er seine Fesseln legen. — Vom Feueranlegen sagt Alkaios einfach: 'Leg Feuer auf'; Horaz hat schon hier ganz glücklich den Begriff des Reichlichen eingeführt, wie nachher beim Wein: gegenüber den engen Fesseln, der harten Strenge des Winters draufsen, der Einem auch das eigene Leben und das Herz eng machen will, ruft das Wort 'large' die Vorstellung des Freien, des Weitherzigen hervor; zudem ist bei Horaz mit hübscher Anschaulichkeit ausgeführt, wie die Holzscheite auf dem Herde hoch aufgeschichtet werden ('super foco' statt 'in foco' läfst den Begriff der Höhe mehr hervortreten), und wie dann die Scheite sicher geschichtet ruhn (das deutet 'reponere' an im Sinne von 'festlegen'). — Alkaios läfst honigsüfsen Wein mischen ohne Mafs; sein Ausdruck 'ἀφειδέως' hat kräftigeren Klang als das horazische 'benignius' und deutet auf ein wildes Zechen, wie es zu dem aufgeregten, wilden Kriegsleben der Genossen des Alkaios pafst. Das horazische 'benignius' klingt weniger wild, aber es ist feiner, es pafst zu dem Tone des vorausgegangenen 'large': 'lafs dein Herz weiter und freigebiger sein als sonst, je enger der Winter uns das Herz zusammenschnüren will!' Alkaios will den Wein gemischt und honigsüfs, nach der alten kindlich-ritterlichen Weise des Homer, bei dem der Wein auch immer honigsüfs sein mufs, um dann ebenfalls in unsäglicher Menge getrunken zu werden. Horaz trinkt weniger; man wird aber die Echtheit der Empfindung auch in einem Trinkliede, was unser Lied bei Horaz nicht ist, nicht nach der Quantität des Getrunkenen messen, man wird nicht von jedem Zeitalter verlangen, dafs es gleich viel trinke wie ein andres, um echt zu empfinden. Horaz spricht nicht von der Süfsigkeit und nicht vom Mischen: er will einen männlich kräftigen Trank, das Herz zu erwärmen, wenn er auch herb sein mag, daher fordert er Ungemischten; das Beiwort 'Sabinus', das grammatisch freilich sich auf das Gefäfs bezieht, erweckt doch für den Inhalt des Gefäfses die Vorstellung, dafs es ein einfacher Landwein sei; das Beiwort 'quadrimus' bezeichnet dann wieder einen recht reif gewor-

denen. Der letzte Erklärer führt Stellen aus Theokrit an, wo vierjähriger Wein genannt wird, und nimmt an, solche Stellen hätten Horaz vorgeschwebt. Ich glaube, dafs der Ausdruck von vorschwebenden einzelnen Stellen die Sache nicht trifft; richtiger würde man sagen, die Vorstellung von vierjährigem Wein u. dgl. habe in gewissen Dichtungsarten, also etwa in der Hirtendichtung, wie die Theokrits war, eine bestimmte Farbe, der Ausdruck 'vierjährig' einen bestimmten Klang bekommen, und mit dem Gefühl für diese Farbe und diesen Klang habe Horaz den Ausdruck gewählt, vielleicht weil die von ihm darzustellende Welt mit der Hirtenwelt Verwandtschaft hatte. — Alkaios verlangt dann noch, dafs ihm zu beiden Seiten des Hauptes das weiche Kissen gelegt werde; die trotzige Thatkraft auf der Einen, die weibische Weichlichkeit honigsüfsen Weins und weichen Kissens auf der andern Seite ist gewifs charakteristisch für Alkaios und seine Landes- und Standesgenossen. Horaz hat davon nichts; es würde weder zum Sabiner passen noch für Horaz und seine wirklichen Bedürfnisse. Er hat dafür den sabinischen Doppelhenkelkrug eingeführt. Der griechische Name des Doppelhenkelkruges, 'diota', kann sich, wenigstens für uns, mit der Vorstellung des Fremden und Vornehmen verbinden; der Zusatz 'Sabina' würde gerade umgekehrt das Einheimische und Schlichte bezeichnen; dann würden die beiden Worte in einem empfundenen Gegensatze zu einander stehen, mit einem gewissen ernsthaften Humor würde der Dichter das schlichte, heimische Gerät mit dem fremdklingenden, vornehmeren Namen bezeichnen. Ähnlich setzt er in der 'Einladung' an Mäcenas, I 20, das Beiwort 'modici' mit dem Hauptwort 'canthari' zusammen; canthari sind grofse Pokale nach griechischer Zechsitte, 'modici' setzt also einen Eigenschaftsbegriff hinzu, welcher dem Begriff des Substantivums entgegengesetzt ist. Jedenfalls ist hier an unsrer Stelle der Sabinerkrug hübsch lebendig, anschaulich in die Szene eingeführt.

Horaz redet einen Thaliarchus an dieser Stelle mit Namen an, bei Alkaios steht in den erhaltenen Versen keine Anrede; man nimmt an, der Name sei Eigentum des Horaz.

Griechische Namen sind in der Regel fingiert, für die Situation gewählt; man hat das Recht, nach der Klangfarbe des fingierten Namens und nach der poetischen Absicht der Wahl zu fragen. Der Name Thaliarchus erinnert an frisches, volles Grünen und Blühen oder an frische Lebensfreuden; hier, im Gegensatz zu den Bildern starren Todes kann er die Gestalt eines frischblühenden Jünglings im Hörer auftauchen lassen und so die Welt im Gemach, wo der Winterfrost sich löst wie im Frühling und wo das Leben wieder reichlich strömt und das Herz weit wird, durch eine Menschengestalt vollenden. Man würde eine, freilich oft begangene Verwechselung begehen, wollte man deshalb in Thaliarchus eine Personifikation oder eine allegorische Figur sehen; er ist so leibhaftig und persönlich, wie nur irgend eine poetische Gestalt, aber auch so ideal und — richtig verstanden — symbolisch wie jede poetische Gestalt. Wer und was Thaliarchus etwa in der Wirklichkeit gewesen, geht uns nichts an; dem Dichter genügte für den dichterischen Zweck, was hier steht, also mufs es auch uns genügen für das Verständnis des dichterischen Zweckes. Er führt ihn ein als eine Art jungen Freundes und zugleich als Schenken, der das Feuer anlegt und den Wein aus der Kammer holt und dies Amt auch sonst zu verwalten scheint.

Es giebt Kritiker, welche ein Gedicht für echter empfunden ansehen, wenn sie darin irgend einen historischen Namen, bei Horaz etwa einen Sestius oder Plancus finden; fingierten Namen spüren sie das Gemachte an, wenigstens bei Horaz; bei Catull, Tibull und Properz urteilen sie anders. Nun macht aber ein Name für die Echtheit der Empfindung, den wahren Charakter des Gelegenheitsgedichtes nichts aus; es handelt sich beim Namen nur um mehr oder weniger Idealisierung, künstlerische Verallgemeinerung des in der Wirklichkeit Erlebten. Horazische Oden mit historisch römischen Namen haben öfters einen briefartigen Ton und Stil, namentlich in ihrer ersten Hälfte; der Dichter stellt da noch unmittelbar die besondere Wirklichkeit in Dingen und Personen dar, redet als verständiger persönlicher Freund zum persönlichen Freunde; dann erhebt sich ihm aber allmählich die besondre

Wirklichkeit zu einer allgemeinen, aus der Empfindung geschaffenen Welt, und darüber wird auch der besondre Freund eine ideale Gesamtheit von Mitempfindenden, der persönliche Freund und Briefschreiber Horaz wird der ideal empfindende Zuschauer des Lebens, der lyrische Dichter. Es giebt aber echte Gelegenheiten, wo nicht erst allmählich die besondre Wirklichkeit sich zur ideal empfundenen erhebt, die lyrische Epistel zum lyrischen Liede sich steigert, sondern wo der Dichter gleich von vorn herein nur das ideale lyrische Weltbild giebt, und da kann es gewifs vorkommen, dafs ihm kein historisch realer Name mit seiner Farbe in sein Idealbild pafst. Offenbar hat nun namentlich die Idyllendichtung eine Fülle von griechischen Namen mit verschiedenen poetischen Farbentönen verbreitet, und viele horazische Oden, welche griechische Namen zeigen, zeigen auch idyllische Färbung. Die idyllenartige Idealisierung der Wirklichkeit entsprach gerade in den Dreifsiger Jahren und später einem tiefer liegenden, psychologisch leicht erklärlichen Bedürfnisse der römisch-griechischen Menschen; die Gestaltung kleiner, von der wilden, wüsten grofsen Welt abgeschiedner Welten voll ursprünglicher Einfachheit und paradiesischen Friedens war eine natürliche Befriedigung vieler Gemüter: Vergils Eklogen entstanden damals und waren für ihre Hörer mehr als Formenspiele; auch die echtesten Elegieen dieser Zeiten haben viel Idyllisches. Überall aber, wo idyllische Züge sind, sind griechische Züge, weil schon viel früher, als das Römertum, das Griechentum die Schöpfung einer idyllischen Welt als eine Ergänzung der wenig idyllischen Wirklichkeit nötig gehabt hatte. So wenig aber ein Römer deshalb, weil er in seiner Bildung hellenisiert ist, aufhört ein echter Mensch mit menschlichen Bedürfnissen zu sein, so wenig ist die griechisch-idyllisch gefärbte Lyrik des Horaz etwa deshalb, weil sie diese Farbe trägt, weniger echt menschlich. Eben durch die Farbe der Zeit kann sie zeitgemäfs, im richtigsten Sinne als Gelegenheitsdichtung wirken, ohne darum im Gehalt weniger wahr zu sein. Idyllisch-griechische Züge zeigt auch unser Lied. Das Beiwort 'vierjährig' hat man, wie früher bemerkt, auf Theokrits Idyllen zurückführen wollen, und es

ist leicht möglich, dafs das Wort für Horaz und seine Hörer idyllische Färbung hatte, wie es Beiworte von heroisch-epischer Farbe gab. Es ist ferner möglich, dafs auch die Verbindung des griechischen Henkelkruges mit dem Eigenschaftswort 'sabinisch' aus der idyllischen Welt stammt; denn die Idealisierung der Lebensformen in der Idylle ist auch eine Erhebung von italischen und griechischen Elementen zu einer höheren Einheit: man lebt in den sabinischen Bergen als arkadischer Hirte, so gut wie man bei Vergil als Hirte mit ideal-griechischem Wesen und griechischem Namen am Mincius weiden und wohnen kann. Weiterhin in unserm Liede ist von Reigentänzen als einer Hauptfreude des Jünglings in einer Weise die Rede, die sehr nach ideal-griechischer Lebensform aussieht, der Name 'chorea' selber ist griechisch. Und so mag denn auch Thaliarchus seinen Namen, vielleicht auch seine Stellung als junger Freund und Schenke, einer idyllisch-griechischen Idealwelt verdanken, in welcher die Zeitgenossen des Horaz mit Vorliebe lebten, wenn sie das echte Bedürfnis hatten, über die gemeine Wirklichkeit sich auf Augenblicke zu erheben.

Nur zu diesen beiden Strophen haben wir bei Alkaios Vergleichbares. Was hat nun soweit Horaz mit dem griechischen Dichter gemeinsam? Soviel in der Situation, dafs draufsen Winter ist und drinnen Feuer und Wein gerüstet wird, und den logischen Gedanken 'da es draufsen Winter ist, so mach es drinnen behaglich' mit der Form der Aufforderung, die an einen Dienenden gerichtet ist. Was hat Horaz Eigenes? Ein Landschaftsbild statt eines Wetterbildes; die Individualisierung des Bildes durch den Soracte; die Einheitlichkeit und feinere Idealisierung des Bildes der Aufsenwelt vermöge der Durchführung und zugleich Steigerung des Motivs völliger Erstarrung; die Durchführung des Motivs reicheren Lebens im Innern mit einer gewissen ethischen Veredelung, wie sie einem Zeitalter komplizierterer Sittlichkeit und Unsittlichkeit entspricht; die Individualisierung durch den Sabinerkrug und die Idealisierung durch die ideal-griechischen Lebensformen. Wir können zusammenfassend sagen: was an Alkaios das am wenigsten Originelle und gewifs vor

ihm und nach ihm von Lyrikern aller Völker angewendet worden ist, das hat Horaz, weil es ihm in einer selbstempfundenen Situation in der altvertrauten Form durch den Sinn ging, in sein Lied aufgenommen, und bekanntlich war das Altertum in der Reproduzierung dessen, was schon einmal gut ausgedrückt war, harmloser und hatte überall seine Freude an Citaten; dagegen hat Horaz alles aus sich selber gestaltet, was besonderes Leben und Empfinden und Anschauen ist.

Ich gehe zur dritten Strophe. Der letzte Erklärer meint, dieselbe sei sicher alkäisch. Äufseren Anhalt dafür haben wir keinen; sehen wir uns Worte und Gedanken einzeln an. — 'Den Himmlischen gieb alles Andere anheim'. Dieses gegensätzliche 'alles Andre' zeigt, dafs diese Strophe mit der vorhergehenden zusammenzunehmen, die Aufforderung 'permitte divis' den Aufforderungen 'dissolve — reponens' und 'deprome' parallel zu setzen ist; 'alles Andere' ist Alles aufser dem, was Thaliarchus selber thun soll. Die erste Strophe hat also in der zweiten und dritten einen zweiteiligen Nachsatz, etwa so: 'Du siehst, wie draufsen die Welt in den Fesseln des Winters erstarrt liegt; nun, so spreng mit Feuer und Wein den harten Bann des Winters hier drinnen für dich und mich — das ist das Einzige, was du als Mensch thun kannst —; die schwere Not der Natur kannst du nicht ändern, sie mufst du den Göttern anheimstellen, welche der Natur die Fesseln des Todes zu lösen imstande sind'. Man hat bei den Worten 'alles Andre' auch an alle andren Lebenssorgen irgend welcher Art gedacht[1]); aber es wäre doch eine wunderliche Logik zu sagen: 'Du siehst, wie die Natur in Schnee begraben und in Eis erstarrt ist; also leg Feuer an und bring Wein, alle deine übrigen Sorgen stell den Göttern anheim'; mit dem Hinweis auf die erschreckende Starrheit des winterlichen Landes könnte diese Aufforderung, Sorgen den Himmlischen zu überlassen, doch nur dann eingeleitet werden, wenn die Sorgen eben mit der Strenge des Winters zusammenhingen. Also das

1) Bestimmter spricht Dillenburger, Quaestiones S. 38, von Trauer um Staat und Zukunft und vergleicht Epod. 13, 7.



Los der Natur da draufsen soll Thaliarch den Göttern überlassen. Diesen Gedanken ergiebt auch die folgende Begründung, welche lateinisch in relativer Form angeschlossen ist, im Deutschen mit einem begründenden 'ja doch' übersetzt werden kann: 'rührt sich ja doch, sobald die Himmlischen die Stürme auf dem Meere niedergeworfen haben, weder die Cypresse noch die alte Bergesche'. Damit wird das Vermögen der Götter, in der Natur mächtig umgestaltend einzugreifen, illustriert: wie sie aus dem Sturm Windstille machen können, so können sie aus dem starren Winter Frühlingsleben machen. Das Perfektum 'stravere' und das Präsens 'agitantur' zeigen, dafs die Dämpfung des Sturms als ein immer wieder vorkommender, wiederholter Fall angeführt wird, als ein tröstliches Beispiel, wie auch sonst die Himmlischen der Natur helfen. Dabei wird das Eingreifen in seiner vollen Gröfse und Gewalt dargestellt an dem Niederwerfen der Stürme, die auf brandendem weiten Meere ihre Schlachten schlagen, zugleich in seiner augenblicklichen, vollkommenen Wirkung an den Bäumen des Landes, an denen sofort kein Laub mehr sich rührt; 'simul' bezeichnet die Augenblicklichkeit dieser Wirkung. Nicht blofs in Einer Hinsicht kann man die Stelle im zwölften Liede unsres Buches vergleichen, wo es heifst: 'Sowie der Stern der Dioskuren aufgeleuchtet ist, rinnt herab von den Klippen das gepeitschte Nafs'; da wird nicht blofs die Schnelligkeit der Wirkung göttlichen Eingreifens in ganz ähnlicher Form ausgedrückt, sondern es wird an der letzten und verhältnismäfsig geringsten Wirkung, dem Abrinnen des Wassers an den Felsen, die Gröfse der göttlichen Macht gleich zuerst am stärksten gezeigt, während frühere und für den Augenschein bedeutendere Wirkungen erst hinterher genannt werden. In unserem Liede soll ebenfalls ein geringfügiger Zug, das Stillstehn der Blätter an den Bäumen, uns veranschaulichen, wie die wüsten, wilden Stürme da draufsen völlig überwältigt sind: bis in alle Ferne steht auch das leiseste Wehen augenblicklich still.

Es ist nicht richtig, wenn der Erklärer sagt, dieses Ausschauen nach den Wetterzeichen auf der See befremde bei Horaz, der seine selbständig geschaffenen Phantasiebilder

nicht von der See hernehme, und der Sturm habe bei ihm etwas Symbolisches bekommen. Ist es denn bewiesen, dafs alle Naturbilder vom Meere bei Horaz nur Nachahmung sind? ich erinnere beispielsweise nur an das hübsch lebendige, dabei durchaus italisch lokalisierte Bild vom seegrasbedeckten Ufer von Minturnä beim Sturme, neben dem blätterbedeckten Boden des Strandwaldes; Meer und Land stehen dort ähnlich beisammen wie an unsrer Stelle. Dann sieht aber auch der Dichter gar nicht nach den Wetterzeichen des Meeres aus, ob nicht ein augenblicklich tobender Sturm sich bald legen werde, und Thaliarchus soll gar nicht wegen jetzt wütender Stürme beruhigt werden. In der augenblicklichen Situation, wie sie von der ersten Strophe gegeben ist, ist bei Horaz im Gegensatz zu Alkaios von Sturm überhaupt nicht die Rede, im Gegenteil von bewegungsloser Starrheit; hier, in der dritten Strophe, führt der Dichter das Naturbild vom Sturme ein, um daran die Wirkung göttlichen Eingreifens in der Natur anschaulich zu machen und mit Ehrfurcht empfinden zu lassen. Man erklärt fälschlich so, als ständen nicht Perfekt und Präsens, sondern zwei Futura in dem Satze von den Göttern: 'qui simul straverint, non agitabuntur'. Dann würde in der That hier Einer damit über einen wütenden Sturm beruhigt, dafs man ihm sagte, wenn nur erst der Sturm gedämpft sein werde, dann werde er sofort völlig gedämpft sein[1]) — ein leidiges Wenn! Vielmehr soll eben dieses Wenn zur Erfahrungsgewifsheit von der Macht der Götter werden: die Götter können auch diesen ungewohnt harten Winter auf morgen völlig ändern, so gut wie sie oft die Macht eines Sturmes völlig brechen. So ist denn auch von Symbolik in mifsbräuchlichem Sinne des Wortes, das heifst von blofs metaphorischer oder allegorischer Ausdrucksweise, bei diesen Stürmen nichts zu spüren. Der Erklärer übersetzt die Worte 'permitte divis cetera' mit den Worten 'sorge nicht um die Stürme; die Götter werden sie schon besänftigen'; allerdings, wenn ich die bisher nicht genannten Stürme zum ersten Mal mit dem sehr allgemeinen

1) Meineke praef. VI.

Ausdruck 'alles Andre' einführe, dann bekommt auch der nachfolgende bestimmtere Ausdruck von den Stürmen auf der See und dem Lande etwas Allgemeines und Metaphorisches. Dagegen, wenn 'alles Andre' eben in dem leidenden Zustande der Natur draufsen besteht, soweit ihn Thaliarchus als Mensch nicht ändern kann, und die Stürme dann als bekannter Vorgang aus einem andern, aber verwandten Naturgebiet eingeführt werden, dann nehmen wir die Stürme zunächst durchaus real als Naturerscheinung, — alle Rechte eigentlicher poetischer Symbolik, die von Allegorie wohl zu unterscheiden ist, vorbehalten.

Im Einzelnen scheint mir, der Sturm auf dem Meere sei kurz und kräftig gezeichnet mit den Zügen der brandenden weiten Meeresfläche und der wilden Schlacht, und durch die pathetische Wortstellung und den breiten Klang von 'stravere' sowie die markierende Allitteration 'stra*v*ere *v*entos' sei das Machtvolle im Eingreifen der Götter eindrücklich gemacht. Auch sind Cypressen und alte Bergeschen gut gewählt; die Cypresse ist hoch und schlank, mit dünn zulaufendem Wipfel, die alte Bergesche ist hoch und steht hoch am Bergabhang: man sehe die Beiworte beider Bäume bei den Dichtern, besonders das ihnen gemeinsame 'aërius'; beide Bäume werden also vom Winde leicht bewegt. Glücklich dünkt mich besonders, dafs der zur poetischen Illustration gewählte verwandte Naturvorgang zugleich eine entgegengesetzte Erscheinungsform zeigt: dort auf dem Meere wird die wildeste Bewegung in regungslose Ruhe verwandelt, hier in der Winterlandschaft soll regungslose Starrheit in bewegtes Leben verwandelt werden. Dichter illustrieren gern so; Horaz sagt damit: warum sollten die Götter den Bann der Starrheit in der Natur nicht brechen können, so gut wie sie den Aufruhr der bewegten Natur bannen können?

Nach allem kann die Strophe, so wie sie ist, nicht alkäisch sein. Im Wetterbild des Alkaios ist der winterliche Regensturm das Charakteristische. Den Gedanken, dafs die Götter den Wintersturm in der augenblicklichen Situation beruhigen werden, mit dem Bilde zu illustrieren, wie sie sonst Stürme auf dem Meere beschwichtigen, wäre schwach

und schief. Aufserdem ist in der ersten Strophe bei Alkaios gar nicht irgendwie durch einheitliche Schilderung die Natur als unter einer aufserordentlichen Übergewalt leidend dargestellt, sodafs der Mensch für die Natur zu fürchten und von den Göttern für sie Befreiung zu hoffen brauchte; Zeus selber regnet, vom Himmel her kommt der Wettersturm, der einzige Leidende ist der Mensch, und die Natur ist seine Gegnerin. Und hört man das trotzige 'Wirf ihn nieder, den Wintersturm!', so klingt das nicht nach Hoffen auf Götterhilfe, sondern nach Selbsthilfe; freilich ist es, genauer betrachtet, von Alkaios nur verständig gedacht, wenn er die blofse Widerwärtigkeit bösen Wetters mit Feuer und Wein selber überwindet, ohne die Götter damit zu bemühen. Bei Horaz handelt es sich um mehr.

Ich habe von Teilnahme an den Leiden der Natur gesprochen. Nicht im Sinne unsrer modernen Zeit, wo eine fein ausgebildete Naturlyrik uns gewöhnt hat, so oft und so sehr in der Natur das Abbild unsres eigenen Wesens und Lebens mit seinen Unvollkommenheiten und Leiden zu sehen, dafs wir scheinbar sogar direkt, ohne bewufste Beziehung auf unser eignes Leben, die Leiden der Natur mitfühlen. Ich meine diese Teilnahme in einem antiken Sinne. Die Natur ist voll göttlichen Lebens, ihre Erscheinungen sind Wirkungen kämpfender, den Menschen freundlicher und feindlicher Mächte; aufserordentlich schwere Naturereignisse sind aufserordentliche Wirkungen zürnender oder böser Gewalten und 'haben etwas zu bedeuten'. So mufste ein Winter in der römischen Landschaft, wie ihn Horaz hier gezeichnet hat, ein schreckhaftes Zeichen sein, welches schwere Katastrophen in der Welt befürchten liefs, so wie auch ungewöhnlicher Schneefall und Hagel und Blitzschlag nach dem zweiten Gedichte dieses Buches Hauptstadt und Völker der Erde eine Sündflut befürchten liefs. Die Teilnahme an dem Leiden der Natur ist also hier die Furcht vor drohendem, schwerem Geschick, das über Land und Volk hereinbrechen kann. Da ist freilich Gelegenheit zu tieferer Empfindung, als die blofse Widerwärtigkeit eines kalten Regenwintertages sie einem verwetterten Meer- und Landfahrer bietet; da reicht

auch der alte Trost mit Feuer und Wein nicht aus, da müssen die Götter helfen.

Dies ist der erste Teil des Liedes, logisch aus einer Strophe Vordersatz und zwei Strophen Nachsatz bestehend: 'Du siehst, wie tief und starr draufsen die Welt im Banne des Winters liegt; drum thu, was du vermagst, spreng den Bann für uns, hier im Gemach, für diese Stunde; den Himmlischen, die über Nacht alles wenden können, stell das Los der Welt draufsen anheim'. Die Situation ist einheitlich: der Sprechende blickt mit einem andern hinaus in den starren Winter; sie wohnen irgendwo in der römischen Landschaft, zwischen Wäldern und Flüssen und Meer, sie sind einfache Menschen, ihr Gerät schlicht ländlich, ihr Sinn gottesfürchtig und gottvertrauend; Er ist der Ältere, Erfahrene, der Andre der Jüngere, den Stimmungen des Augenblicks Hingegebene. Ebenso ist Stimmung und Empfindung einheitlich; der Dichter stellt dar, wie sich das bange, enge Vorgefühl schweren Landes- und Volksgeschickes löst über der geschäftigen Zurüstung des Widerstandes gegen die allernächste Widerwärtigkeit und dem geselligen Genufs des nächsten Augenblicks, sowie über der Erinnerung an andre schwere Nöte der natürlichen Welt, in denen die Allmacht der Himmlischen wunderbar immer geholfen hat; das Ganze ist in der Stimmung kräftig männlicher Ergebung gehalten, der Stimmung eines Mannes, welcher die Gröfse der Gefahr kennt und für sich gefafst ist unterzugehn, aber Andre, Schwächere nicht will vor der Zeit verzagen lassen. Hier ist nichts Alkäisches, weder in Situation noch in Empfindung noch in Ton und Stimmung.

Es folgt der zweite und letzte Teil des Liedes, wieder in drei Strophen[1]). Er ist ähnlich gegliedert wie der erste, aber, wie es Horaz liebt, in chiastischer Stellung der Einzelglieder gegenüber dem ersten Teil. Im ersten Teile ging das ausgeführte Anschauungsbild voraus, es folgten die Aufforderungen im Imperativus; der zweite Teil setzt in imperativischer Form, in abstrakterer Art den ersten Teil fort, geht aber

1) Über den zweiten Teil giebt Gutes der Anhang bei Schütz.

dann, ohne grammatisch die Form der Mahnung aufzugeben, doch dem Inhalt und seiner Wirkung nach in Anschauungsbildnerei über. Die Gliederung tritt im zweiten Teil wie in der grammatischen Form, so in der Strophenabteilung weniger scharf hervor als im ersten: mit dem Nebensatz 'donec virenti canities abest morosa' greift der abstraktere Teil über die Strophengrenze hinüber; nur hat ein Indikativsatz mit 'donec' im Sinne von 'dieweil noch' immerhin eine selbständigere Bedeutung, und unser Nebensatz kann dem Sinne nach leicht mit einem 'nunc enim canities abest' vertauscht werden, was dann schon ein erstes Parallelglied zu den folgenden mit 'nunc' eingeleiteten Anschauungsbildern sein würde[1]). Mit dem Chiasmus, der Vertauschung der Stellen, ist zugleich eine Vertauschung der Vorstellungen verbunden; diese vollzieht sich nur allmählich, durch die imperativischen Sätze vorbereitet, vollendet in den Anschauungsbildern des Schlufsteils: dem starren Wintertod am Anfang steht am Schlusse — nach einer bei Dichtern üblichen Form der Rückkehr zum Anfang, nämlich der Form des Gegenbildes — das anmutsvoll bewegte Frühlingsleben des Liebesspiels gegenüber.

Man nennt dies ein Ausgleiten aus einer nicht selbstständig erfundenen und empfundenen Situation, ein Unvermögen, den aus fremder Hand überkommenen Faden festzuhalten. Ich meine, die Situation des Horaz sei — Situation im vollen Sinne des ästhetischen Begriffs genommen — eine so vollständig andre, als sie es überhaupt nur sein kann bei der natürlichen Beschränktheit der Anzahl lyrischer Situationen, einer Beschränktheit, die bei allen Lyrikern scheinbar fortwährende Wiederholungen veranlafst, und die Situation sei so selbständig empfunden, dafs sogar das unverhohlene Citat aus dem Alkaiosliede einen ganz andern Ton bekommen hat. Denn auch die Empfindung ist eine völlig andre, durch eine ganz andre Kultur und Welt und eben auch Situation be-

1) Dagegen würde das anaphorische 'nunc' seine Kraft und Art verlieren, wenn nach Bentley und Linker der Nebensatz 'donec virenti' zu den mit 'nunc' eingeleiteten Hauptsätzen Vordersatz wäre.

dingte, aus dieser Welt aber hervorgegangen mit demselben Rechte zu existieren und original zu heifsen, wie nur das alkäische Lied, soweit wir es kennen, aus seiner Welt herausgedichtet sein mag. Erst wenn das erwähnte Axiom echt ist, dafs jedes Volk, jedes Zeitalter, jeder Mensch und jeder Mensch in jeder Situation, wenn sie echt empfinden, genau so heroisch oder so ritterhaft oder so burschikos empfinden wie andre in andern Situationen, dann darf man hier von Unechtheit der Empfindung als erwiesen reden. Den Faden des Alkaios hat Horaz schon gleich mit den ersten Worten aus der Hand gegeben, wenn er ihn überhaupt schon vorher in die Hand genommen hatte und nicht vielmehr erst mit der zweiten Strophe die äufsere Ähnlichkeit der Situation und des logischen Gedankens die Erinnerung an das wohlbekannte Wort des Alkaios 'Wirf ihn nieder, den Wettersturm!' hervorrief. Man hat sich aus den wenigen Resten der Lyrik des Alkaios ein Bild des Dichters und seiner poetischen Welt gemacht: man meint damit den Alkaios wirklich zu verstehen; man kennt den Faden, den einheitlichen Gang von Gedichten, die man nicht besitzt. Bei Horaz hat man ganze Gedichte vor sich, man findet Anklänge an Alkaios, also Nachahmung. Man vergleicht das vorhandene horazische Gedicht mit dem alkäischen, das nicht vorhanden ist, inbezug auf allerlei Einzelheiten und findet, dafs Horaz nicht mit der angenommenen Einheit des Alkaios übereinstimme; Alkaios Einheit ist selbstverständlich die richtige: da Horaz ihn eigentlich nachahmen will und dabei nicht diese Einheit hat, so ist sein Gedicht eben verunglückt. Auf diesem Wege ist man zu einem litterarhistorischen Urteil gelangt, das wegen seiner wissenschaftlichen Unumstöfslichkeit und seiner pädagogisch-sittlich wirkenden Aufrichtigkeit bereits in Schule und Schulbücher aufgenommen ist: 'Für ein Dutzend vollständiger Gedichte eines Alkaios würde man alle Oden des Horaz bereitwillig in den Kauf geben'[1]). Hat man denn wenigstens erst den wissenschaftlich und moralisch geforderten Versuch gemacht, für die angeblichen Inkongruenzen des hora-

1) So Schütz im Anhang.

zischen Gedichtes eine andre Einheit zu finden als die für Alkaios angenommene?

Horaz, sagte ich, verändert im zweiten Teil nur allmählich — nicht die Situation oder die Stimmung, sondern die Gegenstände der Empfindung. 'Was morgen sein wird, scheue dich zu fragen!' das ist noch ganz in der Situation des ersten Teils. Der furchtbar strenge Winter, der draufsen vor den Augen steht, droht mit schwerem Geschicke für Land und Volk und damit auch für den Einzelnen; der erfahrene ältere Mann mahnt den Jüngern, dem Frost zu wehren und in geselliger Lust den Augenblick zu geniefsen, alles Andre dagegen den lichten Göttern zu überlassen, die den Winter auch ohne die leiseste böse Nachwirkung in Einem Augenblicke wieder in Frühling verwandeln können. Zu der Mahnung aber, angesichts drohender allgemeiner Not in der persönlichen Gegenwart sich zu freuen, weil man die allgemeine Zukunft selber doch nicht ändern könne, ist eine natürliche Ergänzung das Mahnwort: man solle nach der traurigen Zukunft nicht fragen, weil die persönliche Gegenwart noch schön sei. Freilich, wenn der Sinn des ersten Teiles wäre: 'Weil es draufsen heute stürmt und kalt ist, so trink und kümmre dich nicht um Stürme', dann würde es ein Sprung sein zu dem zweiten Teile: 'Kümmre dich nicht um die Zukunft, weil du zu dieser Zeit noch jung genug zu Spiel und Tanz bist!' Macht sich denn Thaliarchus über einen kalten Tag oder Regen und Sturm gleich Gedanken an morgen, die ihn um seine Jugendfreude bringen? Verlangt denn Horaz wiederum von Thaliarchus, dafs er heute, am eiskalten Tage, das Tanzen auf dem Anger nicht versäumen soll? Das würden berechtigte Fragen sein, wenn man die Situation im ersten Teile einfach nach Alkaios beurteilte. Der Winter des Horaz dagegen ist die richtige Situation zu Zukunftsgedanken, welche alle Jugendfreude nicht blofs heute, sondern für lange stören. Denn freilich, wenn dieser aufserordentliche Winter schwere Katastrophen für die Zukunft ankündigt, dann mag es draufsen grünen und blühen, soviel es will: die Furcht vor der Zukunft fällt wie tödlicher Reif auf alle Regung der Lust.

Wenn also die Situation dieselbe bleibt, so ist doch in der Richtung der Vorstellung eine leise Verschiebung zu beobachten. Der Dichter vermeidet es, den Gegenstand des Sorgens und Forschens spezieller zu nennen; das Fragewort 'quid' fragt an sich schon allgemein; durch die Stellung des Verbums 'sit' gleich hinter dem Fragewort, eine sehr beliebte Stellung, bekommt das Fragewort wie das Verbum eine Art Affektbetonung; in Prosa würde ich übersetzen: 'was irgend wirklich morgen sein werde'. Also der Gegenstand derjenigen Sorge, von welcher der Dichter hier im zweiten Teile abmahnt, ist nicht mehr speziell das Schicksal der jetzigen winterlichen Natur und das dadurch vielleicht angekündigte spezielle, eben jetzt befürchtete Schicksal der Menschen, sondern die jeweilige Zukunft, das jeweilen über den Menschen, der Gesamtheit und dem Einzelnen, schwebende Verhängnis. 'Kümmre dich nicht um den Ausgang dieses Winters, weil das nicht Sache des Menschen ist; kümmre dich überhaupt nicht um bevorstehende Verhängnisse, weil das nicht Sache der Jugend ist' — mahnt der Dichter aus Einer und derselben Situation heraus, aber das Zweite in verallgemeinerter Beziehung.

Im Einzelnen ist Gedankenfolge und Darstellung, zunächst in der vierten Strophe, folgende. Dem negativen 'laſs das Sorgen um Zukunft und Verhängnis' steht dann mit 'et' das Positive gegenüber, was er thun darf und soll: 'mach dir allemal je den einzelnen Tag, den dir das Ungefähr wann immer künftig giebt, zum Gewinn'; ich suche den partitiven Ausdruck 'quem — dierum' und die selbständigere Anwendung von 'cumque' zur Geltung zu bringen und meine, daſs dieses 'wann immer' zu der von uns angenommenen allgemeineren zeitlichen Beziehung der zweiten Mahnung wohl passe. Der nächste Imperativus ist mit 'nec' und nicht mit 'neu' angeknüpft; der Dichter will also nicht eine selbständige Mahnung anfügen, sondern die vorige näher ausführen: 'Laſs das Sorgen um künftiges Verhängnis, nütze dafür allemal die Gegenwart, die das Verhängnis dir künftig läſst, indem du also nicht Liebe und Reigenlust verschmähst'. Der Prädikatsnominativ 'puer' und der Adverbialsatz 'donec virenti canities

abest' geben formell Zeitbestimmungen, logisch Begründungen; aber natürlich gilt die Begründung eben für die ganze Zeit, wo Thaliarchus noch jung ist und weit vom grämlichen Alter steht. Ebenso natürlich gilt das Begründete, dafs nämlich Thaliarchus Liebe und Reigen nicht verschmähen soll, für jede Zukunft, in welcher ihm das Verhängnis noch Tage gönnen wird. An die augenblicklichen Wintertage ist dabei nicht gedacht, wie eben von vornherein die zeitliche Beziehung der zweiten Mahnung eine allgemeinere ist. Hübsch lebendig ist in den Worten 'neque tu choreas' dieses 'du', an welchem man Anstofs genommen hat und welches man mit Parallelstellen allein noch nicht erklärt. Ähnlich wie in lebhaft versichernden Antworten das Pronomen personale der ersten Person und in lebhaften, erstaunten oder unwilligen Fragen das der zweiten Person die bezeichnete Person, so wie sie ist, wie sie da steht, anschaulich vor Augen stellt, so stellt hier dieses 'tu' uns den Thaliarchus, jung, schön wie er da sitzt, vor die Augen: und der will nicht tanzen! Mit dem Reigen ist die Verallgemeinerung der Vorstellungen des zweiten Teils gegenüber dem ersten deutlich vollzogen; den heutigen Wintertag kann Thaliarchus zum Reigen nicht ausnützen. Aber der Dichter hat das durch den allgemeineren Ton der vorausgehenden Mahnung schon vorbereitet, niemand, der das Gedicht als lyrisches Lied auf sich wirken läfst, wird den Dichter hier ausgleiten sehen oder hören; aufserdem bekommt ja, nachdem schon mit 'puer' eine allgemeinere Zeitbestimmung für die Freuden der Liebe gegeben worden, nun die Lust am Reigentanze ihre noch allgemeinere Zeitbestimmung in der ausführlichen Form des Satzes 'donec virenti canities abest'.

Das Eine ist gewifs richtig: wenn man auch am strengsten Wintertage in einem Jüngling sehr wohl Gedanken an Frühlingsfreuden erwecken kann, um ihn von unjugendlicher Sorge um Zukunft und Verhängnis abzumahnen, so erinnert doch der Dichter im zweiten Teile nicht mit einem Worte mehr an diese spezielle Situation des Wintertages. Diese wird denn auch kein Hörer und Leser, der sich den Wirkungen eines lyrischen Liedes unbefangen hingiebt, hier im Be-

wufstsein festhalten. Es fragt sich, ob und wieweit der lyrische Dichter innerhalb desselben Liedes so die Vorstellungen wechseln, im Bewufstsein unter- und auftauchen lassen könne, ohne die Einheit seines Liedes und die Echtheit seiner Empfindung in Frage zu stellen. Ich erinnere daran, wie das sophokleische Chorlied den Hörer zuweilen durch eine ganze Stufenleiter verschiedener Empfindungen hindurchführt, und wie auch die persönliche Stellung des Chores zur Situation sich im Verlauf des Liedes ändert, weil mit der Entwicklung der Empfindungen auch die Vorstellungen von der empfundenen Welt sich entwickeln. Man erinnere sich ferner daran, wie bei Pindar die spezielle Situation einer Siegesfeier, die in irgend einer besondern Stadt der hellenischen Welt gefeiert wird, etwa aufgeht in der allgemeineren Situation eines Sieges in der weitern, sittlichen Welt. Horaz hat, wie ich auf Anlafs des Namens Thaliarchus bemerkte, lyrische Gedichte, in welchen anfangs einleitungsweise die Welt realer und persönlicher erscheint, dann idealer, allgemeiner; es kommt vor, dafs er in den ersten Strophen ohne Andeutung einer spezielleren, äufseren Situation spricht, dann mit dramatischer Lebendigkeit uns plötzlich in eine deutlich bezeichnete äufsere Situation hineinversetzt; sehr häufig ist es, dafs der Schlufs eines Liedes in Empfindungen und Stimmungen ausklingt, welche mit einer am Eingang gegebenen Situation gar keine unmittelbare Verbindung mehr haben, während freilich die mittelbare wohl zu verfolgen ist. Es hängt das mit der leidenschaftlicheren, die Empfindung in ihrer Bewegung darstellenden Art der antiken Lyrik zusammen; unser modernes Lied ist oft weniger Darstellung werdender und sich noch verwandelnder Empfindung, als schon gewordner, in sich selbst ruhender Stimmung. Man thut daher Unrecht, wenn man die Gedichte des Horaz auf ihre künstlerische Absicht und ihren lyrischen Wert vorwiegend nach den Eingängen oder, wie neuerdings üblich und in manchen Erklärungen zum Prinzip erhoben ist, nach den Mittelstrophen prüft. Ein lyrischer Dichter dichtet nie im Augenblicke des realen Affektes, des eigentlichen Erlebnisses, sondern mehr oder weniger spät **nach** dem Erlebnis

und der realen Empfindung, in einer gewissen Nachstimmung. Diese Nachstimmung ist die letzte Wirkung der erlebten Empfindung und zugleich auch das letzte Entwicklungsstadium derselben; in dieser Nachstimmung regt sich das künstlerische Gestalten, das ästhetische Anschauen und Bilden der Welt, und eine verwandte ästhetische Stimmung und Weltgestaltung im Hörer zu reproduzieren ist der Zweck des Gestaltens. Wenn also der Dichter im Liede den Hörer eine sich entwickelnde Empfindung miterleben läfst, zu einer Zeit, wo er selber schon im letzten Entwicklungsstadium dieser Empfindung steht, im Stadium künstlerischer Nachstimmung, und zu dem Zwecke, durch das Miterleben der Entwicklung ähnliche Nachstimmung wiederzuerwecken, so mufs notwendig und naturgemäfs der Schlufs oder die zweite Hälfte eines Liedes uns über Stimmung und künstlerische Absicht am ehesten Aufschlufs geben, weil gerade durch den Schlufs die Nachwirkung auf den Hörer unvermeidlich bedingt ist. In der Mitte findet sich dann gern ein logischer Wendepunkt, der zugleich eine Hauptstufe in der Entwicklung der dargestellten Empfindung bezeichnet; im Eingang giebt der Dichter gern einen Ausgangspunkt für diese Entwicklung, ein persönliches Verhältnis, ein Erlebnis, eine äufsere Situation. Es ist durchaus verkehrt zu meinen, dafs in der Wirklichkeit genau dieses Verhältnis oder diese Situation der eigentliche und ursprüngliche Grund der Empfindung für den echten Lyriker gewesen sein müsse: so würde man von Echtheit der Empfindung z. B. in Siegesliedern oder Klagegesängen oder in dramatischen Chorliedern der Griechen kaum reden können, weil diese Lyrik gewifs nur ausnahmsweise mit einem besondern persönlichen Erlebnis im realen Leben der Dichter zeitlich zusammentraf. Im echten Dichter ist als Nachwirkung seines ganzen bisherigen Lebens oder vergangener Lebensereignisse die Empfänglichkeit vorhanden, um von einer einzelnen, vielleicht ihn persönlich und real weniger berührenden Gelegenheit sich zu poetischer Gestaltung anregen zu lassen. Die Echtheit der Empfindung im Trinkliede des Alkaios hängt wahrlich nicht davon ab, dafs es gerade damals an einem Tage besonders kalt und wüst

draufsen war, sondern von der ganzen Lebensstimmung eines Mannes, der schon oft wilden, wüsten Wettern Trotz geboten hatte. So nehme ich nun nach dem zweiten Teile unsres Liedes, das durchaus kein Trinklied und nicht im Winter 'hinter dem Ofen zu singen' ist, einfach an: es sei damals eine Zeit gewesen, wo Horaz und seine Zeitgenossen vielfach von Furcht vor jähen Katastrophen der physischen und der politischen Welt geängstigt und das Leben immer wieder von den unheimlichen Schatten unsichtbarer künftiger Dinge verdüstert wurde; anderseits habe sich in Horaz und vielen andern der unvertilgbare Drang geregt des Lebens sich zu freuen und statt wie Greise Tag für Tag den Tod zu erwarten, vielmehr als unbefangne, fröhliche Jugend nur für den Tag zu leben; aufserordentlich harte Wintertage, welche die Befürchtungen der Menschen neu erregten, seien für den Dichter ein Anlafs geworden, oft schon real erlebte und nun neu erregte Empfindungen in einem künstlerischen Abbilde darzustellen. So nehme ich an (erweisen läfst sich hier nichts): dann ist die allgemeinere Empfindung des zweiten Teils, mit seinem Verlangen nach unbefangener Jugendlust für alle Tage der Jugendzeit, das Ursprüngliche und für die dichterische Absicht auch das Letzte; die besondere Empfindung des ersten Teils, mit seinem Verlangen nach Sorgenvergessenheit für die schweren Wintertage, ist das Zweite, Neue, vom Dichter als Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner Empfindung Gewählte. Und dies ist eine Form der Komposition, die man bei antiken Lyrikern sehr häufig, bei modernen dann, wenn sie ihre Stimmung in der Entwicklung darstellen, öfter beobachten kann; ein Ausgleiten aus der Situation wird dabei weder vom harmlos sich hingebenden Hörer empfunden noch vom Kritiker, der nach den Gesetzen der lyrischen Gattung das besondre Situationsbild vom allgemeinen Weltbilde des lyrischen Liedes unterscheidet, wissenschaftlich beobachtet werden.

Das Schlufsbild der Jugendfreuden hat zwei einander gegenüberstehende Teile, die durch den grammatischen Nebensatz, aber logischen Hauptsatz eingeleitet sind: 'Jetzt, wo du noch frisch und jung bist und fern steht das grämliche

Altersgrau'. Mit 'Jetzt' werden beide Teile anaphorisch verbunden; natürlich bedeutet, eben nach dem einleitenden Temporalsatze, dieses Jetzt nicht etwa 'heute' oder, wie manche anzunehmen scheinen, 'jetzt im Frühling', sondern 'jetzt in der Jugend, solang dir noch das Alter fernsteht'. Es heifst zuerst: 'Nunc et campus et areae lenesque sub noctem susurri composita repetantur hora'. Mit 'campus' ist der Spielplatz bezeichnet; man braucht nicht an Rom und das Marsfeld zu denken: jede Stadt, jedes Dorf hat seinen freien, ebenen Platz, seinen Anger, wo man sich zu Spielen und geselliger Unterhaltung einfindet. Wenn vorher der Tanz mit dem griechischen Worte 'choreae' benannt ist, so möchten gerade nicht historisch römische, sondern ideale, allgemeine, nicht stadtrömische, sondern ländlich idyllische Verhältnisse vorausgesetzt sein; der öffentliche Reigentanz ist ohnehin, auch abgesehn vom griechischen Namen, kein stadtrömisches Jugendvergnügen. 'Areae' sind freie Plätze, besonders bei öffentlichen Gebäuden, zum Spazierengehn vom Volke benützt. Unter dem 'leisen Geflüster in der Dämmerung' hat man entweder das Säuseln der Abendlüfte oder das Flüstern liebender Paare verstanden. Aber der Jüngling, der noch frisch und fröhlich ist, geht nicht zum Spielplatz und zur Promenade, um dem Säuseln der Abendlüfte zu lauschen; selbst wenn mit 'susurri' statt des Tones die Kühlung bezeichnet wäre — was immerhin schon bezeichnender sein würde —, so würde es doch für den frischen Jüngling wenig passen. Das Zweite, das Flüstern liebender Paare, hätte der Dichter doch wohl deutlicher ausdrücken dürfen; nach der Weise, wie 'susurri' z. B. von Horaz in den Satiren gebraucht wird, bedeutet das Wort wohl ein summendes Durcheinanderreden, etwa einer Tischgesellschaft, die sich flüsternd unterhält; aber an das Liebesgeflüster einzelner Paare wird man dabei nicht ohne Weiteres denken, zumal in der engen Verbindung 'campus et areae lenes*que*', die man gerne wiedergeben möchte durch die Form 'Spielplatz und Spazierwege mit ihrem leisen Summen und Flüstern in der Dämmerzeit'. Von dem besondern, persönlichen Beisammensein eines Liebespaares ist nachher in der ganzen letzten Strophe die Rede:

auch deshalb, der Gruppierung und Steigerung der Motive wegen, wäre es besser, hier noch nicht an das besondre Liebesgeflüster einzelner Paare zu denken. Dagegen für das, was eben auf den öffentlichen Plätzen und Promenaden südlicher Städte und Dörfer in der Dämmerungszeit durcheinander summt und flüstert, für das summende Geräusch des Abendkorsos, wo vor allem die jüngere Welt im Vorübergehn sich sieht, sich kritisiert, sich verliebt, sich Liebeszeichen giebt, — dafür dünkt mich der Ausdruck treffend gewählt und mit der Erwähnung der Plätze und Spazierwege richtig verbunden. Beim Reigen, bei Spielen und Übungen, beim Abendkorso — da ist die allgemeine Geselligkeit der Jugend, da bereitet sich vor, was nachher im zweiten Teile vom Liebesspiel des einzelnen Paares vorgeführt wird. Die Worte 'zur verabredeten Stunde' passen zu dieser Auffassung so gut wie zu einer andern; Spiel und Reigen und Korso haben ihre gewissen Zeiten, und Freunde und Freundinnen und Verliebte verabreden die besondre Stunde, wo sie auf Spielplatz oder Spazierweg sich treffen oder sehen wollen. Wenn so die vorletzte Strophe eine einheitliche Darstellung der allgemeinen Jugendgeselligkeit giebt, so giebt dazu die letzte Strophe das Gegenstück, das reizvolle, in den einzelnen Zügen plastisch anschauliche Bild des Liebesspiels, des Versteckspiels und Pfänderraubs. Ich denke mir die Scene im Gegensatz zur öffentlichen Geselligkeit lieber in Haus oder Garten: das Mädchen hat sich versteckt, der Liebhaber sucht; da klingt verräterisch ganz tief aus der Ecke ihr reizendes Lachen; nun gilt es ein Pfand zu rauben, eine Spange vom Arm, einen Ring vom Finger: sie sträubt sich, und der Finger, der hartnäckige Schelm, will den Ring nicht lassen, aber schon ist das Pfand glücklich geraubt, und Räuber und Beraubte sind seelenvergnügt.

Grammatisch-logisch sind diese beiden Strophen noch Aufforderungen. Aber in dem Konjunktivus 'repetantur' hat die Aufforderungsform wenig Bedeutung: schon diese passivische, ich möchte sagen unpersönliche Form läfst die Mahnung wenig als solche empfinden, dann verliert sich auch bei der Deklamation das 'repetantur' in der ersten Strophe fast ton-

los zwischen betonten Begriffen, und in der zweiten steht überhaupt kein Verbum mehr; das Verbum 'repetantur' hat man dann aus dem Bewufstsein schon verloren[1]). Offenbar ist hier dem Dichter alles an dem Bilde der Jugendfreude als solchem und seiner unmittelbaren Wirkung auf Anschauung und Empfindung gelegen. Dieser poetischen Absicht dienen aber auch die reichlich gegebenen sinnlichen Züge in den beiden Strophen auf das glücklichste.

Gedankenzusammenhang und Gliederung habe ich im Einzelnen besprochen: ich glaube nicht, dafs für das Verständnis aus den Alkaiosbruchstücken viel Hilfe zu gewinnen war. Vergleiche ich nun noch Idee und Empfindung, so finde ich, dafs die Erinnerung an Alkaios der richtigen Auffassung nur geschadet hat: man hat durchaus Idee und Empfindung eines 'Trinkliedes im Winter' aus Alkaios in den Horaz hineintragen wollen. Die Idee des Horaz ist: der ältere, in Lust und Leid erfahrene Mann mahnt den blühenden Jüngling in schreckhaft harter Winterzeit, so wie jetzt die Sorge um die in der Natur etwa sich ankündigenden schweren Schickungen, so jeder Zeit die Sorge um künftige Schickung zu lassen und Tag für Tag die schöne Jugendzeit in geselliger Lust und Liebe zu geniefsen. Die Empfindung, welche in diesem lyrischen Allgemeinbild sich darstellen will, ist das Verlangen nach unbefangner ländlich-jugendlicher Lebenslust, wie es die Furcht vor drohendem Verhängnis überwindet. Im Liede des Alkaios, wie man es sich zu ergänzen pflegt, würde die Idee sein: der trotzige, ritterliche Herr gebietet an einem wüsten Wintertage seinem Diener, die Zurüstungen zu bequemerem, üppigem Zechen zu treffen und so dem heutigen Wetter Trotz zu bieten. Darin würde sich die Empfindung ritterlicher Lebenslust und kräftigen Trotzes gegenüber den äufseren Widerwärtigkeiten der Welt ausdrücken. Es sind zwei vollständig verschiedene, nicht auseinander, sondern je aus sich selber zu erklärende Gedichte.

Doch um die zeitweilige Lebensstimmung des Dichters und diese Empfänglichkeit, einmal für das Gefühl der Furcht

1) Düntzer ergänzt in der letzten Strophe zu 'gratus' ein 'sit'.

vor drohenden Katastrophen und dann für das Gefühl des Verlangens nach idyllisch jugendlicher Lust, richtiger zu würdigen, mag man aus Horaz selber ein paar Vergleiche hernehmen. Wie ich in dem Aufsatze über das zweite Lied dieses Buches ausgeführt, war infolge von ungewöhnlich harten Wettern, Schnee, Hagel, Blitzschlag, der Glaube verbreitet, dafs die Götter den Menschen eine neue Sündflut, eine Weltkatastrophe, ankündigen wollten; der Dichter empfand diese Beängstigungen ebenfalls, aber er fürchtete die Vernichtung statt von einer Flut vielmehr vom Bürgerkriege und erkannte in diesem die Erfüllung jener Wetterzeichen. Aus der Furcht vor einer drohenden Wirklichkeit und der Sehnsucht nach harmlosem Lebensglück sind wohl auch Idyllen, wie das siebzehnte und das zweiundzwanzigste Lied unsres Buches, hervorgegangen. Verwandt ist die Stimmung, die dem elften Gedichte des zweiten Buches, an Quinctius Crispinus, zu Grunde liegt. Am nächsten steht dem Liede an Thaliarchus gleich das zweitnächste kleine Gedicht, an Leuconoe — am nächsten schon äufserlich nach dem Platze innerhalb der Gedichtsammlung, und schon das ist vielleicht bedeutsam für eine Entstehung in gleicher Zeit, dann aber am nächsten in Situation, Idee, Empfindung und Formen der Darstellung. Man mufs an dem Liedchen allerlei logischen Anstofs nehmen: warum wird das Leben hier nach Wintern gemessen? warum ist es gleich der allerhöchste Gott Jupiter, welcher dem liebenden Paare die Lebensdauer zumifst, und zwar Jupiter der Regent der physischen Welt, welcher die Jahreszeiten der Welt zumifst? warum erweckt der Dichter, wo er vom Brechen der Meereswogen an der Westküste Italiens spricht, durch den Ausdruck 'pumicibus' die Vorstellung einer Küste, welche auf die Dauer dem Wogenprall nicht widerstehen kann, weil sie aus leichtem, zerklüftetem, zerbröckelndem Gestein besteht? warum wird vorausgesetzt, dafs der Sprechende und die angeredete Leuconoe denselben letzten Winter erleben, also gleichzeitig sterben könnten? Alle diese Fragen mufs man stellen; sie beantworten sich, soweit ich sehe, nur auf folgende Weise alle. Das Leben wird nach Wintern gemessen, nicht weil

es gerade Winter ist (Leuconoe und ihr Freund würden beide lieber nach Lenzen messen), sondern weil der gegenwärtige Sturmwinter das allgemeine Ende zu bringen droht. Jupiter, welcher den Sturmwinter dem Lande sendet, giebt zugleich den Liebenden ihre Lebensdauer, weil eben der Sturmwinter mit dem Lande auch die Liebenden des Daseins berauben kann. Freilich mufs der Winter jetzt noch das Meer an der Schutzwehr der Küste sich brechen lassen, aber es ist weiches, zerbröckelndes Gestein — sŏ sagt der Dichter, weil er die Möglichkeit einer Katastrophe anerkennt. Und endlich: beide Liebende finden ihr Ende in Einem Winter, wenn dieser Winter allgemeines Verderben bringt.

Man achtet bei Horaz viel zu wenig auf die besonderen, der Zeit eigentümlichen Symptome der Todes- und Schicksalsfurcht, setzt dann ohne weiteres unser eigenes, modernes Verhältnis zu Leben und Sterben für ihn und seine Zeit voraus und findet infolgedessen die Todesfurcht- und Lebenslustgedichte zu zahlreich, zu gleichartig, zu wenig aus der echten Gelegenheit herausgeschaffen. Vergleicht man nun auch noch griechische Lyrik, die wieder unter ganz andern Kultur- und Lebensverhältnissen entstanden ist, mit der horazischen und findet man dabei, dafs gewisse ähnliche Gedanken in ähnlicher Form auf beiden Seiten sich finden, so wird man auch in diesem Punkte horazische Lyrik aus der griechischen leicht, statt zu verstehen, mifsverstehn.

Die allgemeinen Gesetze der griechischen Lyrik und ihre Formen in Ehren, und alle Ehrerbietung vor dem Urteil des Altertums und des Horaz selber über die dichterische Gröfse des Alkaios! aber mit den dürftigen Resten seiner Lyrik die horazische erklären und meistern wollen würde für mich ein Angriff auf die Würde von Lyrik und Lyrikern überhaupt sein.

Das zwölfte Lied des ersten Buches.

I.

In den erklärenden Ausgaben und den Erklärungsschriften zu horazischer Lyrik stöſst man leider recht oft auf Voraussetzungen über den Entstehungsprozeſs eines lyrischen Gedichtes, welche alles auf einmal in Frage stellen könnten, was die ästhetische Erkenntnis bisher über Werden und Wesen von Kunstwerken gelehrt hat. Ich glaube nicht, daſs die Erklärer das alles in Frage zu stellen beabsichtigen; vielmehr unterlassen sie es, sich die Konsequenzen solcher Voraussetzungen selber zu ziehen. Die Konsequenzen aber sind: entweder ist ein Ding in lyrischen Formen, das auf die vorausgesetzte Weise entstanden ist, nicht nach den allgemeinen Gesetzen der lyrischen Gattung entstanden, also es ist eine Abnormität; oder aber es ist in dieser Weise durchaus so entstanden, wie seine Gattungsverwandten auch zu entstehen pflegen, dann ist die ästhetische Lehre eine

1) Verglichen sind noch besonders: Kern, Vierzehn politische Gedichte S. 20 ff. Döderlein, Scherflein S. 6. Arnold, Griechische Studien II 12 ff. Dyckhoff, De aliquot Horatii locis suspectis. Münster. Diss. 1856 S. 7 ff. Breitenbach, De locis quibusdam S. 16 ff. Herbst, Lectiones Venusinae. Danzig. Säcularprogr. 1858 S. 2 f. Gesell, De interpol. mythol. S. 10 ff. Klouček, Miscellen zu Horatius und Vergilius. Leitmeritz. Progr. 1869 S. 2 ff. Reifferscheid, Analecta Horatiana. Breslau. Univ.-Progr. 1870 S. 5 ff. Heynemann, De interpolationibus in carm. Horatii. Bonn. Diss. 1871 S. 17 ff. Reisacker, Horaz in seinem Verhältniſs zu Lucrez und in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung. Breslau. Progr. 1873 S. 10. Fritzsche, De interpol. Horatianis. Güstrow. Progr. 1873 S. 9. Bücheler, Coniectanea S. 10 ff. Kieſsling, Philologische Untersuchungen II 99 ff.

Lüge. Ich finde in der Erklärung, welche neuerdings wieder zur zwölften Ode des ersten Buches gegeben worden ist, eine Reihe einzelner Äufserungen über die Genesis des Gedichtes[1]); ich stelle sie zusammen, vergegenwärtige mir den ganzen Entstehungsprozefs und ziehe die Konsequenzen.

Die Vermählung des Marcellus und der Julia steht nahe bevor. In Beziehung auf diesen Bund, welcher dem Paare ein Anrecht auf die Nachfolge in der Herrschaft giebt und dem Volke Glück verheifst, will Horaz ein Gedicht verfassen. In diesem Gedichte aber will er den Augustus feiern und für seine Herrschaft beten. Für die Ausführung dieser Absicht findet er ein Vorbild in einem pindarischen Liede, welches auf Anlafs eines Wagensieges zu Olympia den Theron von Akragas feiert und zwar so feiert, dafs der Dichter im ersten Teil Leid und Glück, Schuld und Sühne im Geschicke des fürstlichen Geschlechtes bis auf den jetzigen Fürsten darstellt und dann diesen preist. Dieses Siegeslied nimmt sich Horaz zum Vorbild und bahnt sich ähnlich den Weg zur Feier Augusts: er schickt dem Kaiser eine Reihe von Vorfahren voraus, welche die Träger von Schuld und Vergeltung in den Geschicken des römischen Volkes sind. Den Eingang bildet er dem pindarischen nach; da aber Pindar fragt, welchen Gott, welchen Heros, welchen Mann er feiern solle, ohne freilich selber dieser Trichotomie weitere Folge für die Gliederung des Liedes zu geben, mufs Horaz, der die Trichotomie ernster nimmt, erst auch Götter und Heroen wirklich preisen, ehe er zu den Menschen, den Vorfahren, kommt. Dieser Erweiterung des Aufbaus mufs eine breitere Grundlage entsprechen; also erweitert Horaz die dreiteilige Eingangsfrage durch die Erinnerung an die alles bezwingende Macht des Gesanges bei Orpheus. Dann bringt er der Trichotomie des Eingangs folgend Götter, Heroen, Menschen. Die Götter wählt er aus nach der Beteiligung am Gigantenkampfe, weil dieser Kampf in der Zeit des Dichters und in seinen Gedichten als Symbol viel verwendet wird; aber um

1) Kiefsling a. O.

diese Götter nicht zu einem grofsen Kampfbilde gruppieren zu müssen, erwähnt er die Gigantomachie nicht, und der Leser soll jede Götterfigur einzeln, ohne Gruppierung mit andern, ohne Empfindung ihrer Zusammengehörigkeit, vor sich auftauchen sehen. Dann bringt der Dichter, der pindarischen Trichotomie entsprechend, die Heroen; um nach dem raschen Vorüberziehn der einzelnen Gestalten das Auge ausruhen zu lassen, schildert er malerisch die Macht der Dioskuren über die Wellen. Jetzt die Vorfahren, welche entweder, wie bei Pindar, als Träger von Schuld und Sühne das wechselvolle Geschick des römischen Volkes bis auf die hoffnungsvolle Gegenwart herabgeführt haben oder leuchtende Vorbilder sind derjenigen Tugenden, welche der entarteten Gegenwart am meisten gebrechen, oder als Ahnen geistiger Verwandtschaft mit dem verlobten Paare dem Volke Glück gewährleisten. Mit allem Bisherigen hat sich Horaz Bahn gemacht zur Feier des Augustus; diesen wollte er ursprünglich feiern und feiert er nun. Er wollte ihn feiern auf Anlafs der bevorstehenden Vermählung von Marcellus und Julia, und deshalb preist er nun das Marcellergeschlecht inbezug auf seine grofse, noch im Schofse der Zeiten verborgene Zukunft und das julische Geschlecht der Braut wegen seines schon alles überstrahlenden Glanzes. Um nicht ungeschickt deutlich zu sein, nennt er weder den jungen Marcellus noch die Julia selber; um aber fein auf ihre Persönlichkeit anzuspielen, braucht er vom Marcellergeschlecht das pindarische Bild vom jungen, aufschiefsenden Baume und von den Juliern ein Bild, das Sappho für höchste Frauenschönheit anwendet. Da er den Augustus feiern will wegen der Hoffnungen, die derselbe durch das Verlöbnis erweckt hat, die Erfüllung der Hoffnungen aber in der Zukunft verborgen ist, die Zukunft in der Hand des Augustus ruht, Augustus unter dem Schirm Jupiters steht, so betet der Dichter zu Jupiter, dafs er den Kaiser ferner schirme; damit will er zugleich formal einen befriedigenden Abschlufs gewinnen und zum Ausgangspunkte, zu Jupiter, zurückkehren.

Man vergegenwärtige sich noch einmal rasch diese Art der Entstehung. Der Dichter hat die Absicht, zu einem erst be-

vorstehenden, aber vielleicht schon länger erwarteten, also nicht etwa leidenschaftlich aufregenden Ereignis ein Gedicht zu machen. Er erinnert sich eines fremden Gedichtes, wohl zufällig, da die Verwandtschaft der Situationen eine sehr geringe ist, und will es in einer Hauptidee nachahmen; den Eingang des fremden Liedes nimmt er gleich wortgetreu herüber, wohl aus Bequemlichkeit, da für seine Situation und Stimmung ein andrer Eingang besser gewesen wäre. Um einer Formel willen, die in dem entlehnten Eingang steht, bringt er in sein Gedicht noch zwei neue, verhältnismäſsig umfangreiche Teile hinein, welche mit seinem Hauptteil und seiner Hauptabsicht weiter nichts zu thun haben; hinwiederum fügt er um dieser neuen Teile willen dem sonst treu nachgeahmten Eingang eine Erweiterung hinzu, die wiederum nichts weiter mit den übrigen Teilen des Gedichtes zu schaffen hat. Für seinen Hauptteil nimmt er die Idee vom fremden Dichter, führt sie aber so aus, daſs sie sich gar nicht einheitlich festhalten oder auch nur sicher an einzelnen Stellen erkennen läſst. Aus mehr logisch als poetisch richtigen und formalen Gründen fügt er endlich zu dem, was eigentlich der Schluſs sein sollte, noch einen umfangreicheren zweiten Schluſs hinzu, der zum Hauptzweck und Hauptteil nach Umfang und Inhalt in keinem rechten Verhältnis steht. So wird ein lyrisches Gedicht geschaffen — 'gemacht' wäre jedenfalls richtiger gesagt, und ehrlicher wäre es von uns, ein solches Gemächte weder lyrisch noch Gedicht zu nennen. Man versuche doch nur, auch nur die schwächste Einheit in Gedanken, Idee, Anschauungen, Empfindung dieser zusammengewürfelten Bestandteile nachzuweisen. Man sagt uns immer, Horaz sei zu einseitig verständig, um ein guter Lyriker zu sein; hier wäre er doch unverständig genug, um der beste aller Lyriker zu heiſsen. Ich will den Nachweis noch im Einzelnen zu geben suchen.

Der Gedankengang nach der bekämpften Erklärung ist folgender: 'Ich weiſs nicht, welche Art Wesen ich feiern soll, und weiſs nicht, an welchem Orte, ob etwa da, wo Orpheus mit seinem Gesang das Entgegengesetzte bezwungen hat. Zuerst will ich von den Göttern natürlich Jupiter feiern,

dann soll Pallas kommen, dann Liber, Apollo, Diana. Dann will ich Heroen feiern, Herkules und die Dioskuren, die vor allem auf den Wellen mächtig sind. Dann will ich Menschen, Vorfahren des gegenwärtigen römischen Volkes, nennen als Träger von Schuld und Vergeltung, als leuchtende Tugendvorbilder und als geistige Ahnen. Diese alle will ich feiern; ich feiere aber die Marceller und die Julier. Zu Jupiter aber, mit dem ich begonnen, bete ich zum Schlusse, er möge Augustus schützen und die Frevler strafen.' Ist das ein Gedankengang und Gedankenzusammenhang? sind es nicht lauter Gedankensprünge, die bei einem Hochzeitstoast verzeihlich, bei einem lyrischen Kunstwerk aber unverzeihlich sind?

Die Absicht des Dichters ist, den Augustus zu feiern. Zu diesem Zwecke nennt er erst achtzehn Götter, Heroen und Menschen, die er feiern will, aber nicht wirklich feiert — eine Art Riesenpraeteritio. Dann feiert er wirklich die Marceller und die Julier, die er eigentlich nicht feiern will; denn er will den Augustus feiern. Den Augustus, den er feiern will, feiert er nicht; denn da, wo er ihn nun eigentlich feiern will, feiert er Jupiter. In der That, die Unsicherheit eines Hochzeitstoastredners, welcher den Schwiegervater leben lassen will und schliefslich den lieben Gott leben läfst!

Um zu einer bevorstehenden Vermählung Glück zu wünschen, nimmt Horaz den Eingang aus einem Liede Pindars, das auf einen errungenen Sieg im Wagenrennen gedichtet ist. Er weifs, dafs seine litterarischen Freunde und wohl auch Feinde den Pindar wiedererkennen werden, er will die Reminiscenz nicht verhehlen (vermeiden können hätte er sie sonst leicht), er will also an Pindar erinnern, er weckt durch diese Erinnerung Vorstellungen von einem errungenen Siege, und siehe da! es handelt sich um eine alte Verlobung und eine bevorstehende Vermählung.

Das Gedicht ist veranlafst durch die bevorstehende Vermählung des Marcellus mit der Julia; aber der Dichter nennt weder Vermählung noch Vermählte. Der Dichter sieht die Bürgschaft künftigen Glückes für Rom in der Verbindung der beiden Häuser; aber statt diesen Gedanken einer hoffnungsvollen Zukunft Roms auszusprechen, spricht er von der

Zukunft der Marceller und der Gegenwart der Julier; statt die Verbindung der Häuser anzudeuten, stellt er sie in einen Gegensatz von Zukunft und Gegenwart. Und dieser Gegensatz ist erstens logisch schief, weil die Zukunft der Marceller im monarchischen Staate hauptsächlich erst durch die Verbindung ihres Hauses mit dem julischen Hause gegründet wird, also nicht wohl selber den Glanz dieser Verbindung begründen kann, zweitens sprachlich seltsam ausgedrückt, weil 'aevum' zwar auch die Dauer künftiger Zeit bezeichnet, aber nicht die künftige Zeit selber im Gegensatz zur Gegenwart, und 'occultus' im Gegensatz zum hell in die Augen Strahlenden wohl den gegenwärtigen Mangel an Sichtbarkeit, aber nicht die künftig sich offenbarende, geheimnifsvolle Fülle der Sichtbarkeit andeutet. Der Dichter will mit den Vergleichen vom Baum und vom Monde auf die Brautleute deuten, durch welche die hoffnungsvolle Verbindung der beiden Häuser sich vollziehen soll; um das zu thun, entlehnt er von zwei verschiedenen Dichtern zwei verschiedene Vergleiche, welche jede andre Vorstellung, nur nicht die einer Vereinigung beider wecken mögen: Luna unter den Sternen und der junge Baum wollen sich durchaus nicht vereinigen lassen. Das ist entschieden ein ungeschickter Dichter.

Der Dichter will der Braut Julia ein feines Kompliment machen und wählt deshalb für die Julier zum Vergleiche ein Bild, welches Sappho von der höchsten Frauenschönheit gebraucht hat. Nun wird man dieses Kompliment nur dann verstehn, wenn man sofort an das denkt, wofür die fremde Dichterin Sappho den Vergleich gebraucht hat: diese Bedingung ist für die Wirkung höchst gefährlich. Um so gefährlicher, weil der Dichter durch den vorangehenden Gegensatz vom Rufe der Marceller auch hier, für die Julier, den Gedanken an Ruhmesglanz erweckt hat, einen Gedanken, den nun die Erinnerung an Sappho und ihre Frauenschönheit nur stören kann. — Nicht viel glücklicher ist der andre Vergleich: der Ruhm des Marcellerhauses wird mit einem jungen Baume verglichen, der vom reichen, frischen Tau genährt rasch aufschiefst, und dieser Vergleich ist gewählt, um auf den im jugendlichen Ephebenalter stehenden Marceller zu

deuten. Spräche der Dichter von einem alten Baume, der aber wieder junge Zweige getrieben hat, so wäre der Vergleich einheitlich; nun soll aber der Baum das Wachsen des Ruhmes für das ganze schon alte und altberühmte Geschlecht veranschaulichen und zugleich auf die jugendliche Person des Bräutigams hindeuten: solche Doppelbeziehungen werden jeden Vergleich in seiner poetischen Wirkung stören. Die Vorstellung des jugendlich frischen Wachstums finde ich übrigens wohl bei Pindar, aber nicht bei Horaz; 'wachsen' ist an sich durchaus noch kein rasches oder starkes Wachsen wie das pindarische 'Aufschiefsen', und der frische, reiche Tau Pindars fehlt bei Horaz; ich glaube nicht, dafs eine Erinnerung an die Pindarstelle vorliegt, so oft dies auch behauptet worden ist[1]).

In der Strophe von den Marcellern und den Juliern, so wird angenommen, spricht der Dichter aus, was von vornherein ihm die Hauptsache war; durch die kräftige, anaphorische Stellung der Verba 'crescit' und 'micat' und durch die direkte Einführung dieser Prädikate, ohne ein einführendes 'dicam' oder 'referam', hebt er diese Hauptstrophe von allen vorigen, vorbereitenden ab: er will nicht mehr blofs feiern, sondern er feiert. Ich denke, das Lob Jupiters war selbständig genug fast durch zwei Strophen gesungen, die Strophe von der Macht der Dioskuren über das Meer wirkt durchaus als wirkliches Feiern, ebenso die der Marcellerstrophe gerade vorangehende mit ihrer direkten Einführungsform 'hunc et incomptis Curium capillis utilem bello tulit et Camillum saeva paupertas'. Da kann die kräftige Anaphora zwar die vorangehende Reihe abschliefsen, vollenden, aber sie ist zu schwach, ein ganz Neues allem Vorigen entgegenzusetzen. Auch zeigt der Dichter wenig Sinn für Proportion, wenn er auf eine sehr formalistische Einleitung drei Strophen verwendet, dieser Einleitung und einem logischen Schema zu Liebe fünf Strophen hinzufügt und nun für die Hauptsache blofs eine einzige Strophe ansetzt.

Den Marcellern und den Juliern, bei denen besonders an den jugendlichen Marcellus und die schöne Julia zu denken ist,

1) So von Arnold a. O. S. 17.

schickt er als geistige Ahnherrn voraus Vertreter der Vaterlandsliebe bis in den Tod und der Sitteneinfachheit; diese Ahnherrschaft verbürgt dem römischen Volke Segen aus dem Hochzeitsbunde. Der Gedanke ist schön, aber der Dichter thut alles, um ihn nicht auszudrücken. Wenn er diese geistige Verwandtschaft zum Bewufstsein bringen will, warum charakterisiert er da die Marceller und die Julier nicht eben nach den Seiten, nach denen sie mit Ämilius Paullus und Curius Dentatus geistesverwandt sein sollen? warum vielmehr nach der Seite des wachsenden Rufes und des gegenwärtigen Glanzes oder, wenn man will, der Jugendlichkeit und der Schönheit? Ist es etwa zu Horaz Zeiten allbekannt, dafs Marceller und Julier durch Armut und Sitteneinfachheit tüchtig werden? Curius ein geistiger Ahnherr der Julia!

Die ganze Reihe von Römernamen hat der Dichter dem Namen der Marceller und der Julier vorangeschickt, um an der Reihe der Vorfahren eine ununterbrochene Verkettung von Schuld und Vergeltung, Glück und Leid bis auf die Gegenwart und das gegenwärtige Glück darzustellen, wie das Pindar an den Vorfahren Therons thut. Der Dichter hält die Einheit dieser Idee freilich nach der Ausführung des Erklärers nicht fest. Denn Romulus, Numa, Tarquinius und Cato sind Träger von Schuld und Sühne; die folgenden Helden sind Vertreter des Opfermutes und der strengen Zucht der Armut und durch ihre Tugenden geistige Ahnherrn des Marcellus und der Julia. Jene vier Ersten wiederum bilden durchaus keine ununterbrochene Kette: drei gehören eng zusammen in die Königszeit, dann reifst die Kette ab und setzt erst am letzten Ende der Republik wieder ein. — Die vier Ersten sollen die Träger von Schuld und Sühne, Glück und Leid in ihrem steten Wechsel sein, aber nicht etwa paarweise sich gruppieren. Das Letztere wäre aber praktischer gewesen, um die Vorstellung des steten Wechsels hervorzurufen. — Was repräsentieren sie denn aber einzeln? Romulus die Schuld: er hat seinen Bruder erschlagen. Götter, Halbgötter und Menschen will die Muse im Waldschatten des Helikon oder hoch im schneebedeckten Hämus zur Flöte oder Laute feiern, darunter den Romulus als Brudermörder! Der Dichter hat

Jupiter den Allerhöchsten und Götter und Heroen, welche Giganten besiegen und den Aufruhr des Meeres dämpfen, im Liede gefeiert; in gleicher Reihe folgt Romulus als Brudermörder! Der Dichter fragt noch, wessen er nach den Heroen eher gedenken soll; man denkt, er sei deshalb zweifelhaft, weil die vier Männer oder je zwei ihm gleich würdig erscheinen, nach Heroen wie die Dioskuren genannt zu werden, und da gedenkt er zuerst des Romulus als Brudermörders und stellt die drei andern in gleiche Linie der Würdigkeit für sein Lied wie den Brudermörder! — Wenn denn Horaz den Romulus als den Träger sozusagen der ersten Schuld des römischen Volkes erscheinen lassen will, müfste er ihn irgendwie ausdrücklich als solchen bezeichnen, weil sonst in der That kein Leser an den Brudermord denkt, oder aber er müfste den nächstfolgenden Numa so charakterisieren, dafs man wenigstens nachträglich an die Schuld des Romulus dächte; so aber wird man durch die Charakteristik Numas als des friedfertigen Königs, oder genauer der numanischen Königsherrschaft als der friedfertigen, ruhigen Herrschaft, eher bestärkt in der Auffassung, die man von Romulus von vornherein hat als dem kriegerischen Herrscher. — Was repräsentiert Numa? Schuld oder Sühne? Doch wohl letztere; dann aber Sühne wofür? Doch wohl für die Schuld des Romulus; dann würden wir doch diese zwei Ersten als Paar und Gegensatz fassen, und das würde für die beiden nächsten Namen ein schwieriges Präjudiz werden. Repräsentiert Numa vielleicht blofs eine Zeit des Glücks? dann wäre Romulus, schlechtweg mit seinem Namen genannt, also der Gründer des römischen Staates ominöser Weise Repräsentant einer Unglückszeit. — Wofür Tarquinius und Cato dem Horaz Vertreter sind, spricht der Erklärer nicht aus. Die stolzen Rutenbündel des Tarquinius könnten allenfalls an eine schwere oder gar schuldvolle Zeit erinnern; aber Catos vielgenannter Tod? ist das Schuld oder Sühne, Glück oder Leid? Am einfachsten wäre das Letzte; aber kann das tragische Schicksal, welches in Cato das römische Volk traf, unmittelbar nach der harten Zeit des Tarquinius genannt, die Idee einer ununterbrochenen Verkettung von Glück und Leid ausdrücken? —

Wenn Romulus und Numa Gegensätze sind, müssen nach allen Regeln Tarquinius und Cato auch Gegensätze sein; aber welche? Wenn die vier Namen einzeln, jeder für sich, aufzufassen sind, warum hat der Dichter gerade diese Namen gewählt, wo sich doch für die Idee von Schuld und Sühne oder Glück und Leid leicht bessere, deutlicher sprechende Vertreter hätten finden und vielleicht schön gruppieren lassen?

Horaz nennt lauter Götter der Gigantenschlacht, aber nur für ihn, den Dichter, sind die Gestalten durch dieses Band verknüpft, für den Hörer läfst er sie unverbunden. War es blofs ein zufälliger Einfall, der ihm für die poetische Wirkung wertlos schien, dafs er an den Gigantenkampf dachte? warum hat er dann von diesem völlig müfsigen Einfall Gebrauch gemacht? er hätte vielleicht eine bessere Auswahl treffen können, wenn er sich nicht gerade mit diesem Versteckspiel dem Leser gegenüber einen Scherz hätte machen wollen. Und dabei erreicht er nicht einmal, was er beabsichtigt, dafs es nämlich für den Leser lauter einzelne Göttergestalten ohne ideelle Verbindung sein sollen. Gerade die und die Götter sind doch in die Sage von der Gigantenschlacht gekommen, weil sie die und die Kräfte repräsentierten, alle mit einander sind hineingekommen, weil sie ein gemeinsames Element oder Prinzip vertraten. Wenn nun der Dichter zwar die Gigantenschlacht nicht ausdrücklich nennt, aber die Götter gerade dieser Sage auswählt und ihnen Prädikate giebt, welche den von jener Volkssage ihnen beigelegten Kräften und dem gemeinsamen Prinzip jenes Kampfes entsprechen, dann ist der Dichter selber schuld, wenn seine Hörer gerade von denjenigen Vorstellungen und Empfindungen erfüllt werden, welche sich mit diesen Götternamen und Götterattributen verbinden; er bewirkt hier eine ideelle und ideale Verbindung der einzelnen Gestalten durch gleichartige successive Wirkung auf Phantasie und Gemüt — eine Verbindung, die viel stärker die Vereinzelung aufhebt, als es die reflektierende Erkenntnis der Zugehörigkeit zur Gigantensage oder die direkte Erwähnung des Gigantenkampfes thun könnte. Ein guter Dichter würde eben die Vorstellungen und Empfindungen, welche sich für ihn mit den einzelnen Gestalten verbinden

und wodurch die einzelnen eben unter einander verbunden werden, und damit die Verbundenheit selber im Hörer reproduzieren wollen; Horaz reproduziert das wider Willen.

Horaz giebt ein ausgeführtes Bild davon, wie die Erscheinung des Dioskurensterns den wilden Aufruhr des Meeres dämpfe; er will bloſs formal dem Auge nach den rasch vorüberziehenden Götter- und Heroenerscheinungen einen Ruhepunkt verschaffen. Die Form in Ehren, aber sie hat auch einen Inhalt. Praktische lyrische Dichter lassen das Auge der Phantasie länger verweilen und ausruhen auf solchen Bildern, bei denen zugleich die Vorstellungs- und die Empfindungsthätigkeit länger verweilen sollen, und diese sollen länger bei dem Einen Gegenstande verweilen, damit Vorstellung und Empfindung einheitlicher und bestimmter werden. Natürlich soll das nur geschehen, wenn die vorangehenden, rascher wechselnden Bilder in idealem Vorstellungs- und Empfindungszusammenhang mit dem letzten, langsam vorübergeführten Bilde stehen, und wenn die zuletzt konstant gewordene Vorstellung und Empfindung nun für die Wirkung des folgenden Teils im Liede Bedeutung hat. Bei Horaz hat, wie es scheint, das Bild vom Meere weder mit der vorausgegangenen Götter- und Heroenreihe noch mit der nun folgenden Reihe von Vorfahren irgend welchen idealen Zusammenhang. Man hat in unsern Schulausgaben für diesen Fehler gegen Natur und Gesetz des lyrischen Gedichtes, für einen Fehler, der bei Horaz sogar Gewohnheitsfehler, Laster ist, den Namen der poetischen Verweilung eingeführt.

Ebenfalls eine poetische Verweilung ist in der Einleitung die Schilderung von der Macht des Gesanges, mit welcher Orpheus das Entgegengesetzteste, reiſsende Ströme und starre Eichen, bezwungen hat. Die Schilderung ist eingeführt, um der Einleitung mehr Breite und Tragfähigkeit zu geben; im Übrigen hat sie für die poetische Situation des Dichters, für die Gelegenheit, zu der gedichtet wird, für die Hauptabsicht des Dichters und für die einzelnen Teile des Gedichtes keinerlei Zweck. Es geschieht also wider Willen des Dichters, wenn der Hörer, den Worten folgend, nun auch in der Vorstellung einen Sänger zu sehen und zu hören meint, welcher wie

Orpheus durch die Wildnis zieht und durch die musische Kunst die wildeste Bewegung und die starrste Festigkeit der Naturkräfte überwindet, um als Überwinder elementarer Mächte in der Wildnis — dem jungen Marcellus und der schönen Julia feine Komplimente zu sagen!

Das ist Werden und Wesen unsres Liedes, wenn der Erklärer Recht hat, und die Konsequenz ist, dafs wir das Gedicht für ein zusammengeflicktes Machwerk und den Dichter für einen unverständigen Pfuscher im Handwerk erklären. Ich glaube aber, dafs es nicht so entstanden ist.

II.

Ein Lied pflegt zu entstehen aus der Nachwirkung von realen Empfindungen, das heifst von Empfindungen, welche unmittelbar durch eine thatsächliche Wirklichkeit erregt sind. Diese Nachwirkung ist eine Stimmung. In dieser Stimmung nun regt sich beim Dichter der ihm eigene künstlerische Drang, die real erlebte Empfindung schön darzustellen, und aus Stimmung und Schaffensdrang geht die lyrische Idee hervor. Die lyrische Idee ist das schöne Urbild einer dichterischen Empfindungsdarstellung, ein im Umrifs schöngeformter, in gewisse Hauptteile rhythmisch gegliederter, als Ganzes einheitlicher Stoff, in welchem jene real erlebte Empfindung sich in schöngegliederter Bewegung darstellt. Diese Idee ist es, die der Dichter nun mit Hilfe des Wortes und seiner künstlerischen Formen im Einzelnen ausgestaltet; die ganze Reihe von Gedanken und Anschauungsbildern, die das Wort ausspricht, verwirklichen nur jenes geistige Urbild und zeigen dieselbe Gliederung und dieselbe Einheit, wie jene Idee, und stellen, wie jene, die real erlebte Empfindung in einer schön gegliederten Bewegung dar.

In unsern erklärenden Ausgaben und Erklärungsschriften zu Horaz werden lyrische Gedichte oft behandelt, als wären es Briefe, Reden oder Abhandlungen. Es ist viel von praktischen Zwecken die Rede, die der Dichter mit seinen Gedichten erreichen will, z. B. von der Absicht, einem Freunde einen guten politischen Rat zu geben, oder ihm das Auftreten von Wölfen in den Sabinerbergen zu melden, auch von

der Absicht, dem Kaiser die Ablehnung einer Geheimschreiberstelle zu erklären, den Kaiser in den Augen des Volkes zu verherrlichen oder das Volk moralisch zu bessern u. s. w., und ebenso ist viel von der logischen Einteilung der Gedichte, ihrem logischen Mittelpunkte u. dgl. die Rede. Das Letztere wäre schon recht, wenn man dabei nur jemals davon hörte, dafs die logische Gliederung selber nur ein Mittel der Darstellung, das Dargestellte aber nicht ein wissenschaftlicher oder praktischer Satz, sondern eine Empfindung ist. Das Erste beruht auch auf einer Verwechslung von Mittel und Zweck, von Form der Darstellung und Inhalt oder von künstlerischer Absicht und praktischer, äufserer Veranlassung oder Nebenabsicht. Wenn z. B. Horaz dem Thaliarchus den guten Rat giebt heut zu trinken und, solang er jung sei, zu tanzen und zu lieben, so ist das die Form, in welcher sich die Empfindung der Sehnsucht nach jugendlich unbefangner Lebenslust darstellt; wenn dabei logisch das Gedicht sich in zwei Hauptgedanken gliedert, so ist das eine Form, ein Mittel der Darstellung, um die rhythmische Bewegung des Empfindens zum Ausdruck zu bringen: die Empfindung bewegt sich vom Ausgangspunkte zum Ziele in zwei Absätzen.

Wenn ich unser zwölftes Lied als lyrisches Gedicht würdigen will, so mufs ich mir seine Entstehung nach den Gesetzen seiner Gattung klar machen, also mir klar machen, welche Realempfindung und welche Art Realität im Dichter Stimmung und Gestaltungsdrang hervorgerufen, welche lyrische Idee in ihm sich gestaltet habe, und auf welche Weise dann im Einzelnen die Idee ihren Ausdruck gefunden. Die wissenschaftliche Prüfung geht natürlich den Weg in umgekehrter Richtung, von der Einzeldarstellung zur Idee, von der Empfindung darstellenden Idee zur Empfindung erregenden Wirklichkeit zurück.

Horaz übersetzt fast wörtlich den Eingang eines pindarischen Liedes. Warum? Aus Not? dann hätte er die Not verhehlt und leicht verhehlen können. Um Kenntnis von Pindar zu zeigen? das wäre für Horaz zu dumm. Ich denke, weil ihm der pindarische Eingang eben dem Gefühle besonders Ausdruck zu geben schien, das er selber ausdrücken wollte.

Der Chor Pindars giebt beim Siegesfeste, in der mächtigen Erregung der gottesdienstlichen Jubelfeier, zunächst dem instinktiven Drange Ausdruck, zu jubeln und, wie es bei solchen Festen üblich, einen der Götter oder der Heroen oder einen Menschen zu preisen: heute möchte er um des herrlichen Sieges willen gleich alle, Götter, Heroen und Menschen preisen. 'Wem wollen wir jauchzen?' ruft der Chor und antwortet dann, sich besinnend: 'Wem anders als Zeus, Herakles und Theron, die alle an dem Siege teil haben!' Hat Horaz den Pindar ebenso verstanden wie wir, so drückt er mit seinen Worten etwas Gleichartiges aus: den Drang Götter oder Heroen oder Menschen zu preisen, weil alle an dem Ereignisse teil haben. Das Ereignis könnte, weil der Dichter wenigstens bei denen, welche Pindar kennen, die Vorstellung einer Siegesfeier erwecken wird, ein Sieg sein. In dem Drange zu singen und zu feiern empfindet Horaz den Willen der Muse; er sieht sie vor sich und erkennt Klio; vielleicht ist es Klio, weil das zu feiernde Ereignis ein geschichtliches des Völkerlebens ist. Und Siege im Völkerkampfe wurden auch in der plastischen Kunst wohl durch Darstellungen paralleler Art je aus Götter-, Heroen- und Menschenleben gefeiert, wie z. B. pergamenische Bildwerke zur Feier eines Keltensieges zeigen; auch am athenischen Parthenon waren Götterkampf und Heroenkampf mit dem geschichtlichen Kampf der Hellenen gegen die Perser parallelisiert. Noch weifs der Dichter nicht, ob er jemand aus der Welt der Menschen oder der Heroen oder der Götter preisen soll; er weifs auch nicht, ob es ein sanfteres Lied zur Laute oder ein leidenschaftlicheres zum durchdringenden Ton der Flöte werden soll; nachher weifs er auch noch nicht, wo das Echo des Gesanges widerhallen soll, an den Waldsäumen des Helikon oder hoch oben auf dem Pindus oder im kühlen Hämusgebirge: das alles weifs und wählt die Muse, und sie läfst es ihn, während er noch fragt, allmählich wissen. Aus dem Stellungsgesetze, wonach das an zweiter Stelle stehende das in der Erinnerung Nachwirkende ist, kann man schliefsen, dafs es vor allem Götter sind, welche Klio zur Lobpreisung wählt (auch die selbständigere Form der Frage 'quem deum?' deutet das an), dafs ferner

das Lied ein erregteres zur Flöte sein soll ('tibia' ist auch noch durch ein besondres Attribut und durch die Stellung von Attribut und Substantiv im Verse nachdrücklicher gemacht) und dafs es drittens der Hämus ist, wo das Echo geweckt wird. Man hat die scharfsinnigen Fragen gestellt, wie Horaz mit der Muse das Zwiegespräch führen könne, wenn Er in Rom und Sie am Helikon sei, und wie stark die Stimme des Sängers sein müsse, damit sein Lied von Rom bis zum Hämus hinüberschalle. Man könnte auch fragen: wie können die Menschen auf der Erde zu den Göttern im Himmel beten und die Götter sie hören? Aber der Sänger, welcher mit der Muse redet, ist nicht Horaz in Rom, sondern ein Sänger am Helikon oder Pindus oder Hämus; wenn er singt, so sitzt er in einer Grotte oder irrt durch Haine oder schweift über Berge eines idealen Landes [1]). Hier schweift denn unser Sänger durch das wilde, wald- und stromreiche, hoch oben schneebedeckte Idealland Thrakien: mit den letzten Worten der Frage hat sich in der Vorstellung die Sache für den Hämus entschieden. Die Vorstellungen der Orte steigern sich: der Helikon dort in der Ferne mit seinen schattigen Wäldern ist der mildeste Ort; beim Pindus erweckt das ungewöhnliche 'super' stark die Vorstellung der Höhe und damit einer gewissen Wildheit oder Einsamkeit; der Hämus ist durch das in affektvoller Stellung stehende Beiwort 'gelidus' charakterisiert, es wird damit an Schnee und Eis des wilden Thrakiens erinnert. Nachdem werden Wälder, im besondern Eichenwälder, und Ströme eingeführt: auch das giebt das Bild einer wilden, einsamen Landschaft. Es ist Einheit in den Vorstellungen: wie über das mildere Musenland am Helikon der wildere Hämus den Sieg davonträgt, so hat ihn vorher das leidenschaftlichere, bakchisch erregte Lied davongetragen über das leichtere, sanftere. Und dieselbe Einheit ist in der Art, wie der Gesang des Orpheus eingeführt wird, festgehalten.

---

1) Über das Verhältnis des Dichters zur Muse und die Entrückung an den Wohnort der Muse vergleiche Riemer, Charakteristik der Gedichte des Horaz II 18. 20. 30.

Die Charakteristik des Orpheusgesanges ist, wenn man will, dreiteilig, sie läſst sich aber, wie jede rhetorische oder poetische Dreiteilung, auf eine Zweiteilung zurückführen; aus der Zweiteilung ergiebt sich dann für Vorstellung oder Urteil die Einheit. Daſs vom Hämus dem Orpheus die Wälder folgten, ist durch die selbständigere Verbalform als Hauptvorstellung bezeichnet; mit den Formen des Partizips und des partizipialen Adjektivs 'morantem' und 'blandum' sind die beiden andern Glieder dem Hauptgliede untergeordnet. Von diesen untergeordneten Gliedern ist das zweite 'blandum et auritas fidibus canoris ducere quercus' eben als zweites dasjenige, das in der Vorstellung nachwirkt, es hat auch in der Strophe die empfindungsvollere Stellung im melodischeren Abgesang; es ist aber auch genau genommen eine Wiederaufnahme und speziellere Gestaltung jenes Hauptgliedes: 'die Wälder folgten dem Orpheus, und die Eichen dieser Wälder, welche mit aufmerksamem Ohre horchten, lieſs er sich nachziehn'. Ich könnte, um die dominierende Geltung der Einen Vorstellung in allen drei Gliedern hervortreten zu lassen, folgende Periode bilden: 'Vom Hämus folgten die Wälder dem Orpheus, welcher, wie er die Flüsse und Winde still stehn lieſs, so die Eichen sich nachzog'[1]). Daſs die zwei letzten Glieder einen Gegensatz enthalten, ist auch sonst richtig bemerkt[2]); diesen Gegensatz drücke ich so aus: 'wie Orpheus das heftig Bewegte ruhen läſst, so läſst er das starr Ruhende sich bewegen'. — Orpheus singt seine Lieder geradezu den Wäldern und ihren Eichen, den Strömen und den Winden; auch Horaz sieht sich entrückt in den einsamen Hämus und singt in menschenleerer Wildnis, also der poetischen Situation nach nicht den Menschen, sondern der wilden Natur. Man thut gut, hier nicht eine Allegorie zu suchen, als sollte der Hörer, wie das bei allegorischer Darstellung beabsichtigt ist, sich während des Hörens mit seinem Verstande Bild um Bild in Begriffe umsetzen. Nein, wie oft, so ist auch hier dem Dichter über seinem Situationsbild die

1) Ähnlich Unger, Emendationes Horatianae S. 127.
2) Kieſsling a. O. S. 100 Anm. 43.

gewöhnliche Wirklichkeit entschwunden. Horaz ist ein prophetisch-priesterlicher Sänger wie Orpheus, er sieht um sich her eine thrakische Gebirgswildnis; er singt sein Lied nicht der Kulturwelt, sondern der Natur, ähnlich wie er dies im zwanzigsten Liede des zweiten Buches und im fünfundzwanzigsten des dritten thun will und thut; was er also singt, darf nicht blofs eine kleine persönliche Empfindung, sondern mufs eine über das Persönliche und Beschränktmenschliche erhabene Begeisterung sein, und der reale Anlafs zur Empfindung ist doch wohl ein Ereignis, für das die ganze göttlich-natürliche Welt Teilnahme hat. Die alten Prophetensänger schauten ja noch den höheren Zusammenhang der Menschenwelt und dessen, was in ihr geschah, mit der grofsen göttlichen Welt. Also wenn der Sänger in der göttlichen Wildnis Wälder und Eichen sich nachzieht, so sind das nicht etwa allegorisch Völker und Menschen, und das Nachsichziehen ist keine Allegorie für die Macht des Gesanges; vielmehr erhebt sich der Dichter zu Beginn seines Liedes in eine ursprünglichere, höhere Welt und erhebt durch dieses Situationsbild auch den Hörer, der es verträgt, über die gemeine Wirklichkeit. Mit dieser Art, wie der Dichter, durch die Einführung des Orpheus und seines naturbezwingenden Gesanges in unsre Vorstellungen, über Zeit und Raum weggesetzt, ist die Einheit und Folgerichtigkeit der Charakteristik seines Liedes als eines erregteren festgehalten. — Eines könnte zu widersprechen scheinen. Die Hauptsache ist dem Dichter, wie vorhin bemerkt, die Bewegung der Wälder und ihrer Eichen; die Beruhigung der Flüsse und Winde scheint blofs eingeführt, um durch den Gegensatz die Hauptvorstellung noch zu heben. Nun wird die Art, wie Orpheus die Eichen bewegt, durch die Ausdrücke 'blandus' und 'ducere' charakterisiert, beides Ausdrücke, welche eine sanftere Art der Einwirkung bezeichnen; dagegen klingt es nach gewaltigerer Einwirkung, wenn es heifst: 'die reifsendschnell dahinschiefsenden Ströme und die springenden Winde aufhaltend'. Aber ich meine, wie Horaz gelegentlich die grofse Macht der Götter an einer leisen, stillen Wirkung am besten zeigt, so kann er hier die Zaubergewalt des Gesanges an

dem Schauspiel zeigen, wie Orpheus mit sanfter Gewalt die starren Eichen in ruhig bemessener Bewegung sich folgen läfst, als führe er sie im feierlichen Reigen an. Zugleich erreicht der Dichter für den Schlufs der Einleitung etwas, was er auch am Schlusse seiner Lieder gern hat, ein mildes Absinken des vorher hoch gesteigerten Tones[1]), hier eine gewisse ruhige Sammlung, welche ihm den Übergang vorbereitet zu dem fromm ruhigen Wort 'Quid prius dicam'.

Es ist gut, wenn man für das Verständnis des Folgenden einigermafsen diese Eingangssituation in der Erinnerung behält. Nicht vom Standpunkt des Hofdichters, der zur bevorstehenden Vermählung einer Prinzessin dem Kaiser Glück wünscht, sondern vom Standpunkt eines orphischen Sängers will unser Dichter zu uns reden; wenigstens sagt er es. Er weckt damit für das Folgende Vorstellungen und Empfindungen vom Siege des mafsvoll Schönen und musisch Göttlichen über den Widerstand roher elementarer Kräfte; er wirkt nicht allegorisch, aber wie jede Kunst symbolisch.

Zuerst von den Göttern. Dafs er von Göttern singen müsse und wolle, war ja noch von der selbständigen zweiten Frage 'quem deum' her dominierende Vorstellung; die Frage 'wessen Name soll widerhallen im Hämus?' konnte man, bei der unmittelbaren Verbindung mit 'quem deum', geradezu verstehen im Sinne von 'welches Gottes Name . .', und wenn von Göttern und göttlichen Dingen gesungen werden sollte, war es um so natürlicher, dafs die Natur dem Sänger wie einem Orpheus zuhörte. In der Frage nun 'quid prius dicam solitis Parentis laudibus?' spricht es sich einfach schön aus, wie der Dichter trotz aller 'Fülle der Gesichte', die in der ersten Erregung sich ihm aufdrängt, doch sich frommer Sitte und Ordnung unterwirft: 'Es ist Brauch, dafs überall der Vater der Götter und Menschen vor allem gepriesen wird: was kann ich, auch heute, besseres und schöneres thun?' Und nun preist er den Vater als den Ordner der Welt, welcher der Fülle der Dinge, den Welten der Götter und der Menschen, in der Welt der Menschen dem Meere

1) Vgl. Gruppe, Minos S. 95.

und den vielen Ländern und dem ganzen Weltlauf Ebenmafs und Ordnung im Wechsel giebt. Diese Vorstellung des Mafsvollen und Geordneten wird gesteigert durch die der Über- und Unterordnung: 'es lebt nichts, was ihm ähnlich wäre oder ein zweites wäre wie Er' und durch die Vorstellung des ewigen Bestandes dieser Über- und Unterordnung: 'aus ihm, aus dem alles erzeugt wird, wird doch ewig nichts erzeugt, das gröfser, mächtiger wäre als Er; es vermag also keine Gewalt titanischer Art ihn zu stürzen'. Die ganze weite Welt geordnet, und geordnet geeinigt zu einheitlicher Spitze! — Man sieht: bis hierher hat uns die von der Eingangssituation geweckte Idee vom Siege schönen Mafses über die Elementarkräfte nicht getäuscht.

Pallas, dann Liber, Diana und Apollo, endlich Herkules, Kastor und Pollux — es sind lauter Kinder Jupiters, deren Preis also nur wie ein Anhang zum Lobe Jupiters erscheint[1]). Sodann ist Liber hier nicht, was er den Römern wohl von Hause aus ist, der Gott des Weinsegens und der Naturfreude; vielmehr giebt ihm der Dichter das Beiwort 'der Kampfeskühne'. Selbst wenn man, wie immer wieder verlangt worden ist, dieses Beiwort auf Pallas in der vorigen Strophe zurückbeziehen wollte, so würde man nach dichterischer Art die Attribute der vorangehenden und der folgenden Götter dennoch auf die Vorstellung von Liber wirken lassen: Pallas vorher wäre dann nicht blofs durch das Prädikat 'sie hat sich ihren Ehrenplatz errungen' und durch den kriegerisch klingenden Namen Pallas, sondern noch in besonders stark hervortretender, durch das Übergreifen in die neue Strophe stark markierender Weise als Kämpferin charakterisiert; Diana und Apollo nachher sind als Kämpfende bezeichnet; der Name Liber würde, da doch ein absichtlicher Gegensatz nicht irgendwie bemerkbar gemacht ist, unwillkürlich gern in verwandtem Sinne verstanden und dann vielleicht als unklar oder gar als störend empfunden werden[2]). Soll aber Liber als Kämpfer gedacht sein, dann vermag

1) Vgl. Bentley.

2) O. Jahn hat den Namen Libers beseitigen wollen.

Pallas, die genügend in dieser Richtung charakterisiert ist, viel eher das Attribut zu entbehren als Liber.

Man hat gesagt, der Alkide und weiterhin Romulus und Regulus hätten auch kein Attribut. Aber bei Romulus hat jeder unwillkürlich die vom Dichter gewollte Vorstellung, und durch einen schon durch die ganze Königssage jedem vertraut gewordenen, vom Dichter deutlich bezeichneten Gegensatz, den der numanischen Königsherrschaft, wird die unwillkürliche Vorstellung zum bestimmten Bilde des Romulus als des kriegerischen Königs; ebenso ist es bei Regulus: niemand wird beim Vortrag des Liedes den Namen Regulus anders deuten also so, wie es allgemein geschieht und es die Meinung des Dichters ist. Nicht anders steht es mit dem Namen des Alkiden: der Kämpfer gegen Ungeheuer steht jedem sofort vor der Seele. Liber dagegen bedarf, weil seine Kämpfernatur in den gewöhnlichsten Sagen und Vorstellungen zurücktritt, dringend eines speziellen Beiwortes. Und noch ein Andres spricht dafür, Liber das Beiwort 'der Kampfeskühne' zu lassen, nämlich der Rhythmus des Strophenanfangs. Zwar greifen die Gedanken und Sätze auch bei Horaz oft genug aus der einen Strophe in die andre über; aber wo nur ein kurzer einzelner Gedankenteil übergreift, wird man beobachten, dafs dann immer der nächstfolgende Gedanke der zweiten Strophe mit diesem übergreifenden Stücke in engerem logischen und formalen Zusammenhang steht. Hier nun aber würde die erste Zeile der zweiten Strophe jämmerlich zerrissen. Denn offenbar schliefst sich der Gedanke von Pallas eng an die Schilderung Jupiters an und bildet mit dieser zusammen Eine Periode; Liber, Diana und Apollo bilden eine neue, jenen beiden gegenüberstehende Gruppe. Auch die Form der beiden Gedanken ist eine ganz verschiedene: von Pallas spricht der Dichter, wie von Jupiter, in objektiver Weise: 'sie hat errungen'; Liber, Diana und Apollo führt er in subjektiver Form ein: 'ich will von euch nicht schweigen'. Man weise uns eine gleiche Zerreifsung der Strophe durch ein Mittel, welches ja doch zur Verbindung oder sozusagen Verzahnung ursprünglich geschaffen ist, bei Horaz erst nach. Freilich, es ist eingewendet worden, in der Wortfolge: 'proe-

liis audax *neque* te silebo, Liber' sei diese Nachstellung des satzverbindenden 'und nicht' oder 'auch nicht' für Horaz unerhört. Auch ich weifs keine Stelle der Art für das satzverbindende, genauer den neuen Gedanken an den vorausgegangenen anknüpfende 'neque' nachzuweisen; aber 'neque' knüpft hier durchaus nicht an das vorige an, sondern verknüpft, korrespondierend mit dem folgenden 'nec', das Glied Liber-Diana mit dem Gliede Phoebus; 'neque' heifst also nicht 'und nicht' oder 'auch nicht', sondern 'weder'.

Das ehrende Beiwort des kühnen Kämpfers trägt Bakchus als Beistand Jupiters in der Gigantenschlacht, wie ihn als solchen Horaz im neunzehnten Liede des zweiten Buches preist. Auch Diana und Apollo sind als Gegner von Ungeheuern und götterfeindlichen Wesen gedacht und gezeichnet: Diana nicht etwa als fröhliche Jägerin hinter harmlosen Tieren des Waldes jagend, die sie zugleich ja auch beschützt, sondern als persönliche Feindin erbarmungsloser Ungeheuer, Apollo nicht in seiner lichten, freudig schönen Erscheinung, sondern als der Furchtbare. Im vierten Liede des dritten Buches wird Diana wenigstens im Zusammenhang mit der Gigantenschlacht, wenn auch nicht in dieser selbst, als Bezwingerin eines Riesen genannt, und Apollo mit dem Bogen wird dort, in der Gigantenschlacht selber, als Kämpfer Jupiters mit einem vollen Lobe bedacht, während z. B. Juno, die an unsrer Stelle ganz fehlt, dort auch nur kurz erwähnt wird. Im Gigantenkampfe war es wohl auch, wo sich Pallas den hier erwähnten Ehrenplatz errungen hat; in der Gigantenschlacht des dritten Buches nennt sie Horaz mit demselben kriegerisch klingenden Namen Pallas an erster Stelle. Also nicht blofs als Kinder Jupiters, sondern auch als seine Diener und Vasallen im Gigantenkampfe werden gerade diese vier Götter in unserem Liede gefeiert[1]). Was sind es denn aber für Vorstellungen, welche sich mit den Kämpfen der Götter gegen Titanen und Giganten verbinden? denn damit allein, dafs es gigantenbesiegende Götter seien, ist noch nichts erklärt. Es sind doch wohl eben die uralten Ideen von sieg-

1) So auch Reifferscheid im Breslauer Programm 1870 s. 5 ff.

reichen Kämpfen des Lichtes gegen das Dunkel, der Ordnung und des Maſses gegen das Wüste, Wilde und Maſslose, der Gesittung gegen Unsitte und Unsittlichkeit. Im Gigantenkampfe ist eben jene geordnete Welt und Weltherrschaft Jupiters, die Horaz vorher gepriesen, gegen ihre Feinde siegreich verteidigt worden. Man sieht, wie Horaz noch immer folgerichtig bei den im Eingang angeregten Ideen bleibt: er beginnt mit einem Eingang, der an ein Siegeslied erinnert; er will sein Siegeslied in der Wildnis singen, damit selbst die starrste Natur von der Zaubermacht musischer Kunst schön bewegt werde; es drängt ihn Menschen, Heroen und Götter zu preisen, weil sie alle an dem Siege teil haben, aber der ungestüme Drang wird überwunden und geregelt von Sitte und Ordnung; er preist vor allem Jupiter als den allmächtigen Ordner des Weltlaufs und den Träger der ewigen, unzerstörbaren Einheit der Welt hoch über aller Vielheit der göttlichen Wesen; und so preist er denn auch Götter, welche sozusagen Ausflüsse und Offenbarungen jener Ordnung und Einheit sind und den Sieg über die Feinde lichter, göttlicher Weltordnung und Welteinheit vertreten. Hat Horaz, wie man vermuten kann, einen Sieg in der Völkergeschichte seiner Zeit mit diesem Siegeslied feiern wollen, so muſs in diesen Göttern und ihrem Wesen das Wesen des gefeierten Menschensieges sich abspiegeln, der Dichter sieht das Ereignis der Wirklichkeit im Idealspiegel als einen Sieg göttlichen Maſses und göttlicher Ordnung. Gerade der Gigantensieg war auch in der plastischen Kunst gerne das Urbild eines geschichtlichen Menschensieges[1]).

Nach den vorher genannten Göttern nennt Horaz noch den Alkaiosenkel und die jungen Söhne Ledas; also schon nach dieser Art, sie nach ihren irdischen Eltern und Voreltern zu nennen, denkt er sie als Heroen, Halbgötter. Doch liegt offenbar dem Dichter an der logischen Dreiteilung 'Menschen, Heroen, Götter' wenig: oben im Eingang hat er Mensch und Heros in Einer Frage enger verbunden gegenüber dem selb-

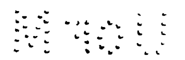
1) Über die Idee dieser Paralleldarstellungen vergleiche man die schöne Darlegung von E. Petersen, Die Kunst des Pheidias S. 331 ff.

ständiger eingeführten Gotte; hier verbindet er Götter und Heroen enger und hebt nachher die Menschen schärfer von beiden ab; auch würde er, wenn ihm wirklich an der Festhaltung der Idee dieser drei Teile als Hauptteile des Liedes etwas läge, den Heroen nicht blofs eine selbständigere Art der Einführung, sondern auch eine umfänglichere Darstellung gewähren müssen. Beim Namen des Alkiden wird man nun an die Kämpfe des Herkules auf der Erde denken, Kämpfe mit den Ungeheuern der Wildnis. Bei den Dioskuren erinnert Horaz zuerst an ihre Siege mit dem Rofs und im Faustkampf, Siege, in denen sie zumteil ähnlich wie Herkules Riesen und Ungetüme besiegt, zumteil dem Menschen ein Vorbild für die Übung und Veredelung roher Kräfte gegeben haben; dann aber verweilt er ausführlicher dabei, wie beim Aufleuchten ihres Gestirns sofort der wilde Aufruhr des Meeres sich völlig legt. Es ist wieder durchgehend dieselbe Hauptvorstellung festgehalten: Sieg göttlicher Ordnung über wilde Elementargewalten. Warum mag aber der Dichter mit seiner Einbildung und seiner Empfindung gerade bei dem besonderen Bilde von der Bändigung des Meeres verweilen? warum gerade damit den Hauptteil von Göttern und Heroen abschliefsen? Dafs das Meer geordnet und beherrscht werde, war das erste, was zu Jupiters Lobe aus der Regierung der irdischen Welt angeführt wurde: eben dieser Zug wird zum Schlusse zum empfindungsvollen Bilde ausgeführt. Ein anständiger Dichter wählt für solche breitere Ausführungen ein Motiv, das entweder an sich schon die Grundidee für ihn und seine Hörer besonders anschaulich und wirkungsvoll ausdrückt oder aber wegen bestimmter Zeitereignisse eine besondere Bedeutung und lyrische Kraft erhalten hat. Ich vermute, das Letztere sei hier der Fall: Horaz mochte für seine Wahl den Grund haben, dafs gerade zur Zeit der Abfassung schwere Stürme des Meeres wie durch göttliches Eingreifen endlich waren beschwichtigt worden. Es wäre nur natürlich und poetisch schön, wenn er seine Darstellung der göttlichen Welt mit einem Bilde schlösse, welches sich am nächsten auf die historische Situation seines Liedes bezöge: begonnen hat er diese Darstellung mit dem Fernsten

und Allgemeinsten, dem am wenigsten Historischen, dem Bilde Jupiters und seiner gesamten Weltregierung.

Beiläufig bemerkt, ist in der Schilderung des sich beruhigenden Meeres der Zwischensatz 'quod sic voluere' nicht, wie es geschieht, mit dem Verbum 'recumbit' zu verbinden. Nach den Worten 'simul stella refulsit' wäre das eine unnötige Wiederholung, eine Art prosaischer Übersetzung der poetischen Anschauung; ferner würde das Perfektum 'weil sie es so gewollt haben, legt sich die Welle' den augenblicklichen Gehorsam schlechter bezeichnen als ein Präsens; drittens, wenn denn das relativ-kausale 'quod' die richtige Lesart ist, würde dieses 'quod', hinter das stark betonte 'minax' gestellt, zu dem es nicht gehörte, und von seinem 'recumbit', zu welchem es gehörte, durch tonlose und betonte Worte getrennt, gar nicht selbständig genug sein, die gebieterische Ursache auszudrücken. Vielmehr lehnt sich das relative oder relativ-kausale 'quod' seiner Natur gemäfs enklitisch an das hochtonige 'minax' an: 'Und eben noch dräuend, weil sie es so wollten, legt sich jetzt, sobald der Stern erschienen, die Welle nieder'.

Wenn nun aber dem Dichter seine Götter und Heroen eine göttlich-physische Welt repräsentieren, welche göttlich geordnet ist und in welcher alles Ordnungsfeindliche, alles Wüste und Wilde, alles Widergöttliche durch das Zusammenwirken verschiedenartiger lichter Kräfte überwunden wird, sollten etwa folgerichtig die nun folgenden Männer Roms eine menschlich-politische Welt vertreten, welche ebenfalls streng geordnet ist und in welcher die Fülle und die Verschiedenheit der politischen Kräfte sich unterordnet unter die allgemeine Ordnung des Staates? Das wäre zugleich, weil man denn von Pindarnachahmung gesprochen hat, wirklich eine pindarartige Idee. Man beachte doch, wie der Dichter sofort mit der ersten Strophe die Vorstellung einer gewissen Gleichheit des Entgegengesetzten und der Gleichwertigkeit des verschieden Gewerteten hervorruft. Ich kann die Form 'ich bin im Zweifel, ob ich nach den genannten Heroen eher den Romulus oder den Numa oder Tarquinius oder Cato nennen soll' mit dem Comparativus 'prius' nicht anders ver-



stehn, als dafs eben paarweise Romulus und Numa, Tarquinius und Cato dem Sänger hier, wo er die Götter der Gigantenschlacht und die meergebietenden Dioskuren gefeiert hat, gleich stehen; ich kann auch das Wort 'memorare', nachdem vorher die Muse befragt worden ist, wen sie zu preisen wünsche, und nachdem von einer langen Reihe von Göttern und Heroen ehrenvolle Prädikate ausgesagt worden sind mit Verben wie 'dicere' und 'non silere', nicht anders verstehen als von einem anerkennenden Preise; um so weniger, als gleich darauf, ohne jede Andeutung eines andern Sinnes, der Ausdruck gebraucht wird 'ich will mit ehrendem Liede dankbar reden'. Also Romulus und Numa stehen gleich: Romulus ist dem Dichter, wie der Gegensatz von Numas Königtum beweist, der kriegerische König; Numa ist der Vertreter friedlicher Herrschaft. Sodann Tarquinius und Cato: Tarquinius ist durch die stolzen Fasces bezeichnet als der Träger einer stolzen Amtsgewalt gegenüber dem gehorchenden Volke — denn die Amtsgewalt, nicht etwa eine willkürliche Tyrannis bedeuten die Fasces[1]); Cato repräsentiert durch seinen vielgenannten Tod die stolze, unbeugsame Unabhängigkeit gegenüber den Mächtigen. Kriegerische Eroberung und friedliche Herrschaft, stolze Amtsgewalt und unbeugsamer Freiheitssinn sind Elemente des römischen Staatslebens von entgegengesetzter Art; der Dichter stellt sie als gleich und gleichwertig dar und zwar als wert des Lobes. An welchem Mafsstabe gemessen stehen ein Tarquinius und ein Cato gleich? und um welches Verdienstes willen ist die stolze Amtsgewalt des Tarquinius eines Lobes wert so gut wie der stolze Freiheitssinn Catos? Der Mafsstab ist die Wirksamkeit für den Staat und dessen Gröfse und Ehre, und Tarquinius hat sich, nach Horaz, ein Verdienst um die Gröfse und Ehre des römischen Staates erworben, indem er die unbedingte Geltung amtlicher Gewalt zum rücksichtslos absoluten Ausdruck gebracht hat. Man hat, um das Lob des Tarquinius und zwar des Tarquinius Superbus — denn bei den 'superbi fasces' kann ein Römer nur an Superbus

1) So richtig Schütz.

denken — begreiflich zu machen, daran erinnert, dafs schon Cicero, der doch Republikaner sei, den Tyrannen Tarquinius im Vergleich mit Antonius nicht so übel finde; aber Cicero ist Parteiredner, und es ist Parteirednerart, den einen rein zu waschen, blofs um dem andern die schmutzige Lauge über den Kopf zu giefsen. Eher dürfte sich Horaz zu seiner Rechtfertigung auf seinen Freund und Genossen Vergilius berufen, welcher unter den bedeutenden Gestalten des römischen Volkes gleich neben die Tarquinier die Erscheinung des Brutus stellt, und zwar wird Brutus mit der Bezeichnung 'anima superba' und mit dem Attribute der 'saevae secures' eingeführt, weil er seine eignen Kinder dem Vaterlande, den Vater dem Beamten und die Vaterliebe dem unermefslichen Ehrgeiz geopfert habe; in Zeiten, wo ein Brutus so neben die Tarquinier gestellt wird, kann auch ein Tarquinius so neben Cato gestellt werden.

Regulus, die Scauri und Ämilius Paullus von Cannae, sodann Fabricius, Curius und Camillus sind wiederum Namen, welche der Dichter, wie er hier ausdrücklich sagt, dankbar feiern will. Vorher haben Romulus und Numa, Tarquinius und Cato als Gegensätze in Parallele gestanden: es ist von vornherein wahrscheinlich, dafs hier drei gegen drei einander gegenüberstehen — nur dafs hier nicht gleich anfangs, wie vorhin durch den Comparativus 'prius' und die Art der gegensätzlichen Charakteristik von Romulus und Numa, das Gegensatzverhältnis fühlbar gemacht ist. Dagegen wird die Zusammengehörigkeit der beiden Gruppen deutlich gemacht dadurch, dafs Fabricius als Bindeglied zu beiden Gruppen gezogen wird. Um die Absicht des Dichters zu erkennen, müssen wir die Charakterisierung der Namen einzeln uns ansehen. Von den ersten drei ist nur Ämilius charakterisiert, aber nach den Regeln der Kunst und, was zwingender ist, der Natur mufs die Charakteristik des Einen dem Hörer deutlich machen, von welcher Seite der Dichter die andern anschaut; die allgemeine Vorstellung, welche nach dem Gefühle des Dichters die blofsen Namen Regulus und Scauri in unbestimmter Weise hervorrufen, wird dann bei Paullus durch das Prädikat schärfer bestimmt: ähnlich hatte vorher

der bloſse Name des Romulus und noch weiter zurück der des Alkiden gewisse allgemeine Vorstellungen hervorgerufen, und diese waren dann bei den folgenden Namen durch bestimmte, entgegengesetzte oder gleichartige Vorstellungen fortgesetzt worden. Ämilius also heiſst 'prodigus magnae animae superante Poeno'; er ist Vertreter des hochsinnigen Ehrgefühls, das in einer Zeit, wo der Landesfeind die Übermacht gewinnt, das eigne Leben mit derselben Noblesse hinwirft, wie man sonst wohl Geld und Gut hinwirft; es konnte, im gewöhnlichen Sinne gesprochen, nichts nützen, daſs Paullus starb, die Niederlage blieb dieselbe: insofern war dieser Tod Verschwendung; aber dem gehaſsten Punier gegenüber rettete er die militärische und nationale Ehre[1]). Gleichen Klang hat für den Dichter schon der bloſse Name Regulus; ausdrücklich stellt er im fünften Liede des dritten Buches den Regulus dar als denjenigen, der sein Leben hingiebt, um nach der Niederlage wenigstens die nationale Ehre des Römertums gegenüber dem punischen Barbarentum zu retten. Bei den Scaurern ist daran zu denken, wie nach dem Gefechte an der Etsch der Vater den Sohn, der seinen Posten verlassen hatte, aus seinen Augen verbannte und darauf der Sohn sich den Tod gab[2]), beide die militärische und den Barbaren gegenüber die nationale Ehre wahrend. Ich nehme an, daſs für die Hörer des Horaz durch die Zusammenstellung mit Regulus und Paullus und die Charakterisierung des letzteren, die unmittelbar auf den Scaurernamen folgt, die Beziehung gerade auf diese That der Scaurer hinlänglich deutlich gemacht war; wenn Horaz aber statt bekannterer Thaten verwandter Art gerade die, wie es scheint, weniger bekannte der Scaurer gewählt hat, so mag das seinen Grund einmal darin haben, daſs Thaten wie z. B. die allbekannten der Decier nicht einem ausländisch barbarischen Feinde gegenüber die national italische und römische Ehre

1) Bücheler a. O. erkennt einen Gegensatz und ein feines Wortspiel in den Worten 'magnae' und 'Paullum'.

2) So Bücheler schon im Rhein. Mus. XXVII 495, wie Kieſsling erinnert, und neuerdings in den Coniectanea a. O. Ebenso Unger, Emendationes S. 183.

gewahrt hatten; ein zweiter Grund mag in einem nachher noch zu erörternden Gegensatze zu den drei folgenden Namen zu suchen sein. — Die drei folgenden Männer sind mit den Worten charakterisiert, die unerbittlich harte Armut und das von den Ahnen ererbte Grundstück mit dem einfachen Lar — 'aptus' in dem Sinne des genau Abgepafsten, Knappen, Einfachen genommen — habe sie hervorgebracht als tüchtige Kriegshelden[1]). Von dem einen erwähnt der Dichter noch das schmucklose Haar; 'incomptus' hat ethischen Klang und bezeichnet auch noch für Horaz' Zeit schlichte Sitte. Es sind ihm also Repräsentanten der kriegerischen Kraft, wie sie aus einfachen Verhältnissen und rauher Sitte herauswächst. Das feine nationale Ehrgefühl und die rauhe kriegerische Kraft, beide erhalten und mehren den Staat gegenüber dem Feinde. Durch die Hervorhebung der Armut und der Sittenrauheit bei den drei letzten tritt übrigens nachträglich noch eine Erweiterung des Gegensatzes hervor: jenes feine Ehrgefühl erscheint als bezeichnend für den von Haus aus vornehmeren, feiner erzogenen, also wohl auch reicheren Teil der Bürgerschaft, dagegen erscheint die kriegerische Kraft als Eigentümlichkeit der ärmeren, bäuerlichen Bevölkerung. Freilich, der Dichter hütet sich wohl, diese Art von Verteilung der Nationaleigenschaften von vornherein anzukündigen oder auch nur hinterher ausdrücklich auszusprechen; das würde für lyrische Dichtung etwas zu logisch Schematisches und auch etwas sachlich Anfechtbares und Verletzendes haben: erscheint doch z. B. Regulus in der Überlieferung wohl auch als arm. Aber der Dichter läfst jede Gruppe von Gestalten ihre Wirkung auf das Empfinden üben, und diese Wirkung wird durch den unaufdringlichen Kontrast der Charakteristik eine künstlerisch harmonische. Das harmonische Zusammenwirken verschiedenartiger Kräfte im Leben des Staates soll ja in diesen beiden Gruppen, dünkt mich, zur empfindungsgemäfsen Darstellung kommen —

1) Reifferscheid a. O. nimmt 'aptus' im Sinne von 'unzertrennlich verbunden'. Aber auch in weniger einfachen Zeiten, wo der Herr gern in der Stadt oder im Bade lebte, hatten Landhaus oder Meierhaus auf dem Grundstück ihren Lar.

sowie vorhin die Gleichwertigkeit entgegengesetzter Richtungen und Elemente des Staatslebens und noch weiter zurück das einheitliche Wirken verschiedenartiger Gottheiten in Jupiters geordneter Welt zum Ausdruck gelangt ist. Hier mag auch der vorhin angedeutete zweite Grund dafür zu suchen sein, dafs Horaz die Scaurer gewählt hat. Der Name dieses Hauses war bei der Demokratie am Ende der Republik schlecht angeschrieben, und gerade an der Ehre des berühmtesten Scaurus, an welchen man bei unsrer Horazstelle gewöhnlich zuerst denkt, hafteten allerlei dunkle Flecken; wenn der monarchische Dichter trotzdem es wagt, diesen Namen ohne Zusatz mit Namen von unzweifelhafter Reinheit in eine Linie zu setzen, so darf man das jedenfalls nicht mit Parallelstellen aus den Schriften des Optimaten Cicero erklären wollen: wie der Monarchist mit dem Optimaten Einen Strang ziehen könne, das ist es ja eben, was erklärt werden soll. Aber wie Regulus und Ämilius Paullus zunächst im Gegensatz zu den tüchtigen Kriegshelden der zweiten Gruppe weniger durch Siege als durch Unglück im Krieg berühmt wurden, dann aber durch ihre Aufopferung die Ehre Roms gegenüber dem Feinde retteten, so hat das Haus der Scaurer zwar durch einzelne seiner Mitglieder Unglück und sogar Unehre über das römische Heer gebracht, durch andre aber wiederum glänzend die Ehre Roms gewahrt. Also der monarchische Dichter will die Kräfte und die Verdienste aller römischen Männer, ohne Ansehen des Standes und der Partei, dankbar in Ehren halten, sofern sie nur schliefslich der Ehre und der Macht des römischen Staates gedient haben. Die Empfindung des lyrischen Dichters nahm damit etwas voraus, was nachher die staatsmännische Weisheit des Herrschers praktisch nachholte: Oktavian liefs in den Säulenhallen seines Mars-Ultor-Tempels die Bildsäulen aller berühmten Helden der Republik aufstellen in dem Sinne, dafs das Kaisertum der Friede der Parteien sei[1]).

1) Man vergleiche Boissier, La religion Romaine I 79. 89. — Sehr unlogisch sind die Männer des römischen Staates verknüpft bei Reifferscheid a. O. S. 9; auch Bücheler a. O. S. 10 giebt für Tarquinius und

Endlich Marcellus und die Julier. Während bisher die Namen zu vier und dann zu je drei eine Strophe erhalten haben, erhalten nun Marcellus und die Julier zu zweien allein ihre Strophe; es findet also auch am Schlusse dieses Teiles, bei den Männern, ähnlich wie vorher bei Göttern und Heroen, eine freilich weniger starke Verlangsamung des Fortgangs, eine Art poetischer Verweilung statt. Es mag dies wieder das Zeichen sein, dafs auch hier ein spezielleres Interesse, eine Beziehung auf die spezielle geschichtliche Situation vorliegt. Charakterisiert sind diese Namen nach Ruf und Ansehen: es wächst der Ruf des Marcellus, wie der Baum mit verborgener Lebensdauer, es blitzt zwischen allen hervor das julische Gestirn, wie der Mond zwischen den kleineren Himmelsleuchten. In der Charakteristik des Marcellusnamens rät schon die Stellung der Worte 'occulto aevo', diese Bestimmung dem Sinne nach, wenn auch nicht grammatisch, sowohl zu 'crescit' als zu 'arbor' zu ziehen: der Ruf wächst mit verborgener Dauer, wie der Baum mit verborgener Dauer. Ich kann aber unter einem solchen Wachstum unmöglich ein rasches Aufschiefsen und unter einem solchen Baume unmöglich einen jungen Baum verstehen, bei dem man doch das Wachstum sozusagen mit Augen sehen und die bisherige Lebensdauer mit Augen abschätzen könnte; wenn es aber eine verborgene zukünftige Dauer sein sollte, so hätte der Dichter mit dem lateinischen 'occultus' ominöser Weise dem Rufe des Marcellernamens eben seine Unsicherheit bezeugt. Ich kann vielmehr nur an einen schon grofsgewachsenen, älteren Baum denken, der freilich noch immer seine Jahresringe anlegt und weiter wächst, aber still und äufserlich unbemerkt, und dessen Lebensdauer vielleicht weit, weit zurückreicht, aber sich nicht so leicht vom Auge abschätzen läfst[1]). Bei dieser Auffassung braucht man an dem überlieferten Genetivus Singularis 'Marcelli' keinen Anstofs zu nehmen; es ist eben der Ruhm des berühmtesten Marcellus, an welchen man

---

Cato eine unklare Formel und wirft die Frage, warum der lyrische Dichter überhaupt 'verschiedene Formen des Staates und der Regierung' und 'Beispiele staatsbürgerlicher Zucht und Sitte' darstelle, nicht auf.

1) So auch Breitenbach a. O. S. 20f.

ohnehin nach den vorausgegangenen Namen von Kriegshelden und zwar aus älterer Zeit unwillkürlich zuerst denkt, nämlich des Siegers von Nola: dessen uralter Ruf wächst noch in den Tagen des Horaz fort, und der jüngere Marcellus, der Sohn der Octavia, auf welchen man schon seit seiner ersten Kindheit allerlei Hoffnungen setzt, ruft die Erinnerung an den Ahnherrn wieder wach. Auch bei Vergil in der Heldenschau hat die Gestalt des jungen Marcellus die des alten aus ihrem Dunkel hervorgerufen. Bei dieser selben Auffassung der Stelle von Marcellus ist auch allein ein richtiger und wirksamer Kontrast zu den Juliern möglich, und dafs der Dichter eine Kontrastwirkung beabsichtige, machen die vorausgegangenen Kontraste von vornherein wahrscheinlich; auch die anaphorische Stellung der Verba 'crescit' und 'micat' und das Asyndeton ist für einen Gegensatz günstig. Der Ruf eines Hauses, wie das des Marcellus ist, macht dem Dichter den Eindruck eines schon uralten, in seiner Dauer gar nicht mehr zu schätzenden, in seinen gegenwärtigen Fortschritten nicht mehr zu verfolgenden stillen Wachstums; dagegen sieht er den Ruhm des julischen Hauses in einem Glanze, der stark und in rascher Bewegung ins Auge fällt — das drückt das betonte Verbum 'micare' aus — und von allem Andern, was leuchtet, durch seine Stärke sich aufserordentlich augenfällig abhebt — das bezeichnet der Vergleich mit dem Monde unter den Sternen. Wohlgemerkt, der Dichter will nicht die Gröfse des Ruhmes beider Häuser messen und vergleichen, sonst müfste er Vergleiche gleicher Art, nicht Baum und Mond wählen. Er will vielmehr die Art des Ruhmes beider Häuser charakterisieren, und da die Art eine ganz verschiedene ist, so nimmt er auch verschiedenartige Vergleiche. Was kann nun diese Gegenüberstellung und Nebeneinanderstellung des verschiedenartigen Ruhmes zweier Häuser bedeuten? doch wohl nur, dafs der Ruhm eines jeden der beiden Häuser je in seiner Art des Preises wert ist, beide Häuser in Ruf und Ansehen gleich gefeiert werden sollen. Denn preisen und feiern will ja die Muse von vornherein. Die Unvergänglichkeit alten Verdienstes um den Staat und den strahlenden Glanz neuen Verdienstes um denselben stellt

der Dichter preisend einander gleich. Diese Gleichstellung ist der durchgehende Gedanke im zweiten Teile, in der Lobpreisung der Männer; dafs der Dichter gleich beim Beginn der Reihe ausdrücklich sagt, er schwanke, wen und was von je zwei entgegengesetzten Personen und Dingen er zuerst nennen solle, und dafs er dann auch weiterhin alles in Gegensätzen sich gegenüberstellt und allemal beides preist, das bedeutet: alle diese Männer und Geschlechter der verschiedensten Namen, der verschiedensten Zeiten, der verschiedensten Stellungen und Parteien und alle diese Kräfte und Verdienste der verschiedensten Art und alter und neuer Zeit verdienen heute gleiche Anerkennung; denn nicht der eine oder das eine allein, sondern alle und alles zusammen haben den römischen Staat geschaffen und erhalten. Wie dort in der göttlich-physischen Welt die einzelnen Götter jeder in seiner Weise dem Ganzen der geordneten Weltregierung dienen, indem sie dem Einen, Jupiter, als Kinder und als Vasallen im Kampfe untergeordnet, unter sich aber gleich sind, so dienen hier in der politischen Welt die einzelnen Männer alle dem einen Staate und seiner Ordnung, dem Einen, Höheren untergeordnet, unter sich gleich. Ist doch der römische Staat selber nur ein Teil jener ganzen Welt Jupiters, der, wie es von ihm zu allererst hiefs, auch die Dinge der Menschen ordnet und regiert. Ich möchte also, wie es am Ende auch das Natürliche ist, jene schönen Worte von Jupiters Weltregierung als Eingang nicht blofs des speziellen Teiles von den Göttern, sondern aller folgenden Teile nehmen. Hinwiederum möchte ich die Schlufsworte des Teiles von den Menschen, die Anerkennung des neuen Verdienstes der Julier, als Pointe einer poetischen Verweilung speziell auf die historische Situation beziehen; es scheint, dafs der Sieg, welchen das Lied doch wohl feiern will und welcher auf dem durch Götterhand endlich bezwungenen Elemente des Meeres errungen sein mag, ein glänzender Sieg Oktavians sei.

Die weiteste Welt der Götter und die engere des Staates sind durch die Unterordnung der einzelnen Kräfte und Glieder unter das Höchste und Allgemeinste und deren Gleichstellung

unter einander charakterisiert. Wie wäre es, wenn nun noch in der engsten Welt, der persönlichen Welt Cäsars, dasselbe Prinzip gälte? Das wäre wiederum wirklich pindarisch und eine Dreiteilung höherer Art. Und so verstehe ich auch den letzten Teil des Liedes, das Gebet an Jupiter.

Die meisten Erklärer sagen uns, und wohl alle nehmen es an, das Gedicht gipfle in dem Schlufsgedanken: Jupiter im Himmel, Augustus auf Erden, also in der Gleichstellung und damit Verherrlichung des Augustus. Aber das ist durchaus nicht das Ende vom Liede; im Gegenteil, nicht neben Jupiter wird Cäsar gestellt, sondern mit Nachdruck unter ihn. Schon die stark ins Ohr fallende, immer wiederkehrende Betonung des 'Du' in der drittletzten und in der letzten Strophe lehrt das; die Bedeutung des Augustus scheint der Dichter dazwischen, in der vorletzten Strophe, gleichsam in Parenthese und in die Senkung zu stellen, um von da zur Höhe Jupiters wieder einen neuen Anlauf zu nehmen. Ich kann die vorletzte Strophe nur im konzessiven Sinne verstehen. Gewöhnlich wird erklärt: 'Wenn Cäsar sei es die Parther unterwerfen wird oder die Serer und Inder, so wird er über alle erhaben, nur Dir sich unterordnend, den Erdkreis lenken'. Ist da die Disjunktion 'sei es die Parther, welche Latium bedräuen, sei es die Serer und Inder' nicht widersinnig? Wenn Cäsars sichere Weltherrschaft als Gegenbild zu Jupiters Himmelreich gepriesen werden soll, mufs er da nicht vielmehr beide Reichsfeinde unterwerfen? Gesetzt, er überwältigte die drohenden Parther und liefse Serer und Inder unüberwältigt, wäre da die Weltherrshaft nicht unvollständig? umgekehrt, wenn er im fernsten Morgenlande Serer und Inder bezwänge und liefse die Parther Latium bedräuen, wäre dann die Weltherrschaft nicht gar ein Spott und eine Schande? Ferner scheint mir die Teilung, die man zwischen Jupiter und Cäsar anstellt, für Jupiter recht unbillig: die weite, weite Erde für den gerechten Augustus, für Jupiter der Olympus und der Donnerwagen mit dem Rechte, das ihm auch Goethes Prometheus läfst, 'mit Wolkendunst seinen Himmel zu bedecken und an Eichen sich und

Bergeshöhen zu üben'[1]). Nein, Jupiter schaltet und waltet ja auch über die Dinge der Menschen, den irdischen Staat, und über die Länder der Erde: das hat ihm der Dichter gleich am Eingang feierlich zuerkannt. Also aus beiden Gründen, erstens weil die Disjunktion 'ob er nun die Parther oder die Inder bezwingen wird' am natürlichsten eine Konzession ausspricht, und zweitens weil Jupiter die Weltherrschaft von Rechts wegen auch auf Erden führt, darum nehmen wir die Worte 'te minor latum reget aequus orbem' so, wie sie sich selber geben, als erstes Glied der nach der Parenthese neu aufgenommenen Anaphora: '*te* minor — *tu* gravi — *tu* parum —'; wir lesen die letzte Strophe nicht als Gegensatz in den zwei Stücken: 'Er wird, nur kleiner als Du die Erde regieren: Du wirst den Himmel für Dich haben', sondern wir lesen in Einem Zuge: 'Mag Cäsar auch die glänzendsten Siege erringen, sei es über die Parther, die uns zunächst bedrohen, sei es wie ein zweiter Bakchus über die fernen Inder[2]), so wird er dennoch kleiner sein als Du, Du wirst gröfser sein auch in Seiner irdischen Herrschaft, Du wirst den Olympus erschüttern, dafs die Menschen unten sich in deiner Gewalt fühlen, Du wirst von dort auch auf die Erde, auf Stätten unreiner Götterverehrung, deine Blitze senden!'

Also Cäsar unter Jupiter. Zu diesem Gedanken stimmen nun erst recht die einzelnen Ausdrücke. Man hat die gut bezeugte Lesart '*latum* orbem' matt gefunden: ganz richtig empfunden, wenn der Vers die Gröfse Cäsars gegenüber Jupiter verherrlichen soll; auch unlogisch wäre die Breite des Erdkreises in diesem Gegensatze, da doch der Himmel erst recht weit ist und seit Homer so heifst. Wenn aber in der 'weiten Welt' noch einmal sehr passend die Ausdehnung der Eroberungen Cäsars zusammengefasst wird — er wird ja vielleicht bis zum fernsten Morgenlande vordringen —,

---

1) Keller, Epilegomena z. d. St. sieht denn auch in dem 'latum orbem' einen Anflug von Ironie. Jupiter also, nach dem herrlichen Preise anfangs, hier mit leiser Ironie behandelt!

2) Eine Erinnerung an Bakchus erkennt wohl richtig Unger, Emendationes S. 173.

nun aber auch diese weitausgedehnte Welt zum bloſsen Vasallate herabgesetzt, Cäsar auch so noch unter Jupiter gestellt wird, dann hat der Ausdruck 'latum orbem' sein gutes Recht und seine besondre Beziehung. Jetzt ist auch der Sinn von 'aequus reget' bedeutsamer. Mag Cäsar noch so groſse Triumphe feiern, die ganze weite Welt vielleicht sich unterwerfen, so wird er doch sich nicht überheben, sondern unter dem Gesetze der Gleichheit und Gerechtigkeit und unter Jupiter bescheiden regieren. Auch die Worte 'tu secundo Caesare regnes' in der drittletzten Strophe bekommen jetzt einen richtigeren Ton und Sinn. Bei der gewöhnlichen Erklärung: 'Du, Jupiter, sollst so regieren, daſs Cäsar der Zweite, der Nächste an deiner Seite sei' liegt der Hauptton auf Cäsar. Aber die Anrede an Jupiter, das 'Du', steht in Anaphora und fordert diesen Hauptton für sich: Jupiters Gröſse ist der Hauptgedanke. Horaz braucht auch von Jupiter das Verbum 'regnare'; dieses wird von den augusteischen Dichtern noch mit vollem Bewuſstsein im Sinne wirklicher Alleinherrschaft gebraucht, wesentlich anders als das weiter unten von Cäsar gebrauchte 'regere'. Dieser Sinn aber kommt ganz anders zur Geltung, wenn Jupiter der alleinige König im Himmel und auf Erden, Cäsar bloſs sein Vasall ist, anders als wenn Cäsar als der nächste an Jupiter mit ihm die Herrschaft teilt. Und kann denn 'secundo Caesare' überhaupt noch bedeuten, daſs Cäsar so nah als möglich zu Jupiter emporgerückt, ihm gegenübergestellt werde, nachdem der Dichter schon feierlich wie ein Psalmist verkündet hat: 'es lebt nichts Ähnliches oder Zweites wie Jupiter'? Dieser Widerspruch ist zwar bemerkt, aber doch nicht gehoben worden, und doch hebt er sich von selber, wenn die Worte 'tu secundo Caesare regnes' bedeuten: 'Du, Jupiter, sollst König und Alleinherrscher auch der Erde sein, Cäsar soll in der Macht auf Erden erst nach dir kommen'. Endlich möchte ich in diesem Zusammenhang auch das, was der Dichter mit 'cura' bezeichnet und was dem Vater und Beschützer des Menschengeschlechtes vom Schicksal übertragen ist, nicht als Fürsorge deuten; vielmehr nehme ich das Wort 'cura' im Sinne väterlicher oder vormundschaftlicher

Gewalt und Aufsicht über Cäsar und meine, dafs die Stelle an Kraft und tieferer Bedeutung so nur gewinne.

Kurz, nicht die Herrlichkeit Cäsars ist der Gipfelpunkt des Gedichtes neben einer selbstverständlichen Herrlichkeit Jupiters, sondern nachdrücklich und ausdrücklich wird die einsame Höhe Jupiters verwahrt gegen gigantische oder titanische Überhebung, die entweder in Cäsar sich regen oder von andern ihm zugetraut oder zugemutet werden möchte. So tritt der Zusammenhang dieses Schlufsgebetes mit den zwei vorhergehenden Teilen deutlich hervor. Bedeutsam hat der Dichter die Reihe der Männer mit den Juliern geschlossen und auf diesen Namen als den glänzendsten der Gegenwart und auf ein glänzendes neues Verdienst des Hauses hingewiesen; bedeutsamer noch hat er dieses neue Verdienst neben das alte Verdienst eines Marcellus gestellt und so auch das alles überstrahlende Gestirn der Gegenwart ein- und untergeordnet in die von Jupiter geordnete Welt. Die Anschauung aber der Ordnung in Götterwelt und Menschenwelt, die Erinnerung an das einheitliche Zusammenwirken der guten Götter unter Jupiters Oberleitung gegen die zerstörende Überhebung gigantischer Gewalten und an den gleichmäfsigen Anteil so vieler edler Kräfte an der Erhaltung des römischen Staates — diese Anschauung und diese Erinnerung wecken das Verlangen, dafs auch künftig im römischen Staate diejenige Ordnung erhalten bleibe, welche auf der Unterordnung auch der mächtigsten Kraft unter Jupiter beruhe. Diese mächtigste Kraft ist jetzt Caesar Octavianus, der Sieger: 'magnus Caesar' nennt ihn Horaz; möge also Jupiter, dem die Gewalt auch über den Gewaltigsten gegeben ist, diese Gewalt auch so üben, dafs Er der König, Cäsar nur sein Vasall sei. Dann wird — der Dichter geht aus dem wünschenden Conjunctivus in den Indicativus Futuri über, um die künftige Welt als Verwirklichung seines Wunsches zu zeichnen —, dann also wird Cäsar zwar die Erde, vielleicht bis an ihre Enden, unterwerfen, aber auch als Erdbeherrscher ohne Überhebung sich unter J u p i t e r beugen, und J u p i t e r wird im Donner sich als Weltkönig offenbaren und auf der Erde menschliche Überhebung strafen. Denn Er — so hiefs

es am Eingang, zu welchem der Ausgang zurückführt —, Er ist es, der auch in der Welt der Menschen Gleichmaſs schafft.

Die letzten Worte des Gedichtes 'tu parum castis inimica mittes fulmina lucis' möchte ich im Zusammenhang mit dem Grundgedanken des ganzen Gedichtes und mit dem letzten Gedanken von Cäsars Unterwerfung unter Jupiter weniger allgemein und beziehungslos verstehen, als man diese Worte zu verstehen pflegt. Es ist von heiligen Hainen oder Opferstätten die Rede, die nicht rein genug sind; die lateinische Sprache braucht ähnlich, wie die Sprache der Bibel, Unreinigkeit von einer frevelhaften Verehrung unwürdiger Wesen an Stelle der wahren Götter. Man darf vielleicht annehmen, daſs auch an dieser bedeutsamsten, für die Nachwirkung des Gedichtes entscheidenden Stelle der Dichter in gewissen Zeitbegebenheiten Veranlassung gefunden habe, bei dem Gedanken an die Erhebung von unwürdigen Menschen zu Göttern und an die gigantische Überhebung derselben über die wahren Götter poetisch, wie man es nennt, zu verweilen. Solchen Gewaltigen, die sich unwürdiger und frevelhafter Weise als Götter verehren lassen und die wahren Götter verunehren, stellt der Dichter das Bild des Cäsar gegenüber, wie er es erhofft und verlangt: Cäsar wird, wenn Jupiter es will, weder durch sein letzterworbenes Verdienst noch durch die erwarteten Triumphe sich verführen lassen, den Salmoneus zu spielen.

Ich fasse den Gedankeninhalt zusammen und gliedere ihn folgendermaſsen. Die Einleitung sagt: 'Es drängt mich ein Siegeslied zu singen von Menschen, Heroen und Göttern; ich will von ihnen der wildesten Natur singen, der Natur, deren starrste Kraft vom gottbegeisterten Liede sanft besiegt worden ist'. Die Ausführung zerfällt in drei Teile, deren letzter durch eigentümliche Wendung von Form und Empfindung sich als Finale ankündigt. Zuerst von der weitesten Welt des göttlich regierten Weltalls: 'Vor allem preise ich Jupiter, welcher Menschen- und Götterwelten und das natürliche Weltall im Gleichmaſs leitet, Jupiter den Höchsten und Einzigen; unter ihm Götter und Heroen, welche gekämpft

haben und kämpfen gegen alles mafslos Wilde, welche auch den Aufruhr des Meeres dämpfen'. Dann von der engeren Welt des Staates: 'Nach den Heroen preise ich dankbar ohne Unterschied Männer des römischen Staates, welche sich mit verschiedenartiger Kraft gleiches Verdienst um den Staat erworben haben, ich preise ohne Unterschied das alte Verdienst und das allerjüngste'. Endlich von der engsten Welt und ihrer Harmonie mit der weitesten Götterwelt: 'O Jupiter, der Mann des allerjüngsten Verdienstes, der grofse Mann der Gegenwart steht doch unter Deiner Gewalt; mag Er also auch die ganze Erde unterwerfen, wird er doch Dir unterworfen sein und das Gleichmafs des Sinnes sich bewahren, und widergöttliche Überhebung der Menschen wirst Du züchtigen!'

Mich dünkt, es sei Einheit im Einzelnen der Darstellung und in der logischen Gliederung des ganzen Gedichtes. Die lyrische Idee des Gedichtes, die im Einzelnen der Darstellung ihren Ausdruck gefunden, würde ich etwa so bestimmen: der Dichter stellt dar, wie er von einem freudigen, grofsen Ereignisse seiner Zeit mächtig erregt, vor den Ohren der wilden Natur, Jupiters einheitliche und ebenmäfsige Weltordnung preise, welche sich in ihren Trägern und Verfechtern, in der Götterwelt und im römischen Staate, bisher offenbart habe und sich künftig auch im Regimente des Caesar Octavianus offenbaren werde. Die Empfindungen, welche in dieser Idee und der Einzeldarstellung zum Ausdruck kommen, sind der Reihe nach ein freudiges Verlangen zu preisen und zu danken, eine ehrfürchtige Bewunderung der Ordnungen der Welt und des Staates, ein sehnsüchtiges Verlangen diese Ordnung auch im künftigen Staate und seinem Regenten verwirklicht zu sehen. Es bleibt uns — nach dem, was anfangs gesagt worden — noch die Frage nach der zu Grunde liegenden Realität.

Man hat aus den Worten über den Ruf des Marcellus und aus der Zusammenstellung mit den Juliern geschlossen, das Gedicht sei veranlafst durch die vollzogene oder die bevorstehende Vermählung des jungen Marcellus mit der Kaiser-

tochter. Nach unserer Auffassung der Worte, wonach der noch immer still fortwachsende alte Ruhm des Marcellus aus dem zweiten punischen Kriege gegenübergestellt wird dem strahlenden neuen Verdienste Oktavians, ist an diese Vermählung nicht zu denken, im Gegenteil an eine frühere Zeit, wo der Baum des Marcellerruhms noch nicht wieder, wie über Nacht, so mächtige junge Schosse getrieben hatte. Gerade den alten Marcellus zu wählen, dazu mag freilich der Dichter veranlafst sein durch Hoffnungen, die man in engeren oder weiteren Kreisen auf den Sohn der Octavia setzte; damit aber haben wir für die Datierung einen weiten Spielraum nach rückwärts in der Zeit: wurde doch Marcellus schon als kleines Kind, im Jahre 39, aus politischen Gründen mit der Tochter des Sextus Pompeius verlobt.

Ich stelle zusammen, was das Gedicht sonst nach der obigen Erörterung des Einzelnen etwa an Beziehungen auf die Wirklichkeit bietet. Es scheint ein Sieg, die Entscheidung eines Kampfes vorzuliegen, da der Dichter an ein pindarisches Siegeslied erinnert, und zwar ein Sieg im geschichtlichen Leben der Völker, da es Klio ist, welche den Dichter zum Loben und Preisen drängt. Es mufs, wenn es ein solcher Sieg ist, ein Sieg Oktavians sein, weil er als der Träger des glänzendsten Ruhmes in der Gegenwart gefeiert und von ihm alle Überhebung weggewünscht wird. Es scheint ein Seesieg zu sein, errungen nach langen Meeresstürmen, da der Dichter, nachdem er schon im Lobe Jupiters des Meeres und seiner Beherrschung gedacht hat, an hervorragender Stelle und in nachdrücklicher Weise auf Veranlassung des Ereignisses die Dioskuren preist, welche erst den Aufruhr des Meeres erregt haben und dann ihn mächtig niederwerfen. Es mufs das Ereignis einer Zeit sein, in welcher die Parther besonders drohend das römische Reich bedrängten und blofs scheinbar über sie triumphiert wurde; denn Horaz sieht die Parther sogar über Latium hereindrohen, und er erwartet als nächstes künftiges Verdienst Cäsars einen Parthersieg und zwar einen wirklichen mit rechtmäfsigem Triumph. Zugleich mufs man damals von Zügen bis ans Ende der morgenländischen Welt phantasiert

haben, da von der Möglichkeit einer Unterwerfung von Serern und Indern bei Horaz die Rede ist. Der Sieg, der gefeiert wird, selber müfste im Bürgerkriege gewonnen sein, nicht in einem Barbarenkriege. Erstlich liegt die Erinnerung daran, dafs die Giganten sich wider die Weltordnung Jupiters aufgelehnt haben, sehr viel näher bei einem wilden Aufruhr innerhalb der Staatsordnung und der Bürgerschaft, als bei einem Kriege mit fremdem Feinde, und es ist viel natürlicher, dafs der Dichter in den giganten- und ungetümfeindlichen Göttern sozusagen Urbilder solcher edlen Kräfte sieht, welche die unheimlichen, wüsten Gewalten eines Bürgerkrieges überwunden haben. Sodann hat die Gleichstellung von römischen Staatsmännern der verschiedensten Wirksamkeit und Parteistellung entschieden mehr Sinn bei einer Gelegenheit, wo eben ein Kampf der Parteien und Parteileidenschaften entschieden worden ist; was hätte die rücksichtslose Amtsgewalt des Tarquinius oder der vielgerühmte Tod des Freiheitsmärtyrers Cato mit dem Siege über ein fremdes Volk zu thun? ich denke doch, der Dichter sehe, ähnlich wie vorher bei den Göttern, in all diesen Männern Urbilder solcher staatserhaltender Kräfte, wie sie bei dem gefeierten Ereignis den Sieg davongetragen haben. — Es müfsten ferner, nach dem Teil von den Göttern und nach dem Schlusse zu schliefsen, die Gegner Oktavians solche sein, welche in ihrer Überhebung sich selbst neben und über die wahren Götter gestellt und so den rächenden Blitz, mit dem Jupiter die Giganten vernichtete, auf sich herabgerufen hätten. Oktavians eigene Stellung mufs zur Zeit, wo unser Gedicht abgefafst wurde, noch nicht die entschiedene Alleinherrschaft und Weltherrschaft gewesen sein; sie wird nach dem Schlufsgebete erst erwartet, und auch dafs sie eine bescheidne, den Göttern sich unterordnende und die Menschen als gleichberechtigt achtende Herrschaft sein werde, klingt doch mehr wie eine Hoffnung und ein Verlangen, als wie eine Erfahrungsgewifsheit: es mag das aus einer Zeit herausklingen, wo man noch mit ungewisser Unruhe bald einem stolzen, vermessenen, bald einem bescheidenen Auftreten Oktavians entgegensah. Von der Göttlichkeit Oktavians ist gar nicht die Rede, nicht

einmal in der bescheiden vorsichtigen, fragenden Form des zweiten Liedes unsres Buches, geschweige denn in der Form der Selbstverständlichkeit, wie sie das dritte Buch zeigt, oder gar in dem Sinne plumper Beleidigung gegen die Götter, in welchem man merkwürdiger Weise unser Lied einmütig erklärt.

Man könnte an den Sieg von Actium denken, und ich habe selbst früher das Gedicht in der Zeit zwischen der Schlacht bei Actium und der Rückkehr Oktavians mir entstanden gedacht[1]). In der That würde ein Teil der aufgezählten historischen Beziehungen auf diese Zeit wohl passen. Aber zweierlei würde doch auffällig sein: einmal, daſs in unserm Gedichte Apollo neben und unter den andern Göttern gar nicht hervortritt, während doch in der Schlacht bei Actium und in ihrer populären und poetischen Tradition Apollo eine so dominierende Stellung einnimmt; sodann, daſs Horaz hier die Dämpfung des Meeres nach hervorgegangenen drohenden Stürmen so stark hervorhebt: das würde bei der Schlacht bei Actium, wenn sie auch Seeschlacht ist, keine rechte Veranlassung haben. Dagegen stimmen alle geschichtlichen Bezüge mit der Situation überein, wie sie bei der Entscheidung des sicilischen Krieges vorlag, und einzelne Beziehungen, die sich auch mit jener späteren Entscheidung bei Actium vereinigen lassen, stimmen doch überraschend besser mit der Situation vom Jahre 36. Vor allem war ja gerade im sicilischen Kriege das Element des Meeres anfangs immer für Oktavian verderblich gewesen, und mehr als Eine Flotte war ihm von Wind und Wellen vernichtet worden, so daſs er selber am Erfolge zur See verzweifelte, während Pompeius sich als Meeresbeherrscher brüstete; da endlich entschieden dennoch die Seeschlachten von Mylä und Naulochos. Auch die hyperbolische Darstellung vom Hereindrohen der Parther über Latium hat wohl kaum zu andrer Zeit eine gröſsere Berechtigung, als zur Zeit des sicilischen Krieges, wo Antonius gegen die Parther glänzende Rüstungen machte, Scheinerfolge errang, schmähliche Verluste

1) In der früheren Bearbeitung dieser Ode Jahrb. 1873 S. 117 ff.

erlitt und lügnerische Siegesnachrichten nach Rom schickte: dieselben wurden dort auch solang offiziell anerkannt und gefeiert, als Sextus Pompeius gefährlich war, aber im übrigen sorgte man in Rom für Verbreitung der Wahrheit. Gleichzeitig fielen Völker von Norden und Nordosten in Italien ein, und es wäre ganz natürlich, wenn sich die drohende Gefahr in Asien und die gleichzeitige im näheren Nordosten hyperbolisch zu der Vorstellung einer unmittelbaren Bedrohung Latiums durch die Parther kombiniert hätten. Nach der Rückkehr von Sicilien war es mit das Erste, was Oktavian that, dafs er Italien vor den drohenden Einfällen der Barbaren sicherte. Mit der Beendigung des sicilischen Krieges galt überhaupt der Bürgerkrieg für beendet, weil nun die Mörder und Gegner des Diktators Cäsar überwunden waren, und nach der Rückkehr erklärte Oktavian selber feierlich den inneren Frieden zu Wasser und zu Lande für hergestellt und den Bürgerkrieg endlich für beendet; auch in Wunderzeichen sprach sich die aufgeregte Hoffnung auf das Ende der bürgerlichen Wirren aus. Der sicilische Krieg hatte aber auch, wie kaum ein anderer, Italien zur Verzweiflung getrieben durch die fortwährenden Hungersnöte, die Gewaltthätigkeiten hungernder Volksmassen in den Städten, die Landplage des Räuberunwesens und die Einfälle der Barbaren; die Unnatürlichkeit des Bürgerkrieges fiel auch damals ganz anders auf, als z. B. beim Kriege von Actium, insofern fast lauter Bürger gegen Bürger und namentlich Italiker gegen Italiker gefochten haben sollen; und das hochmütige und vermessene Gebahren des Pompeius, der nicht blofs sein Mutterland und seine Mitbürger aushungerte durch seine unüberwindliche Herrschaft auf dem Meere und durch die Entfesselung der Sklaven Leben und Eigentum bedrohte, sondern auch noch die Götter lästerte, indem er sich als den leibhaftigen Sohn des Neptunus anbeten und Pferde und, wie man erzählte, sogar Menschen als Opfer für sich ins Meer werfen liefs, — dieses Gebahren mufste vollends alle natürliche sittliche Ordnung als aufgelöst erscheinen lassen. Kein Wunder, wenn da die Stimmung Italiens und Roms nach dem Siege sich beim Dichter zu der Idee gestaltete, wie die

Ordnung der Welt von den gigantenbesiegenden Göttern mit der besondern Hilfe der wellenstillenden Dioskuren wiederhergestellt und der Staat von den staatserhaltenden Kräften aller Art gerettet worden sei; auch dafs sich jene Stimmung in dem Wunsche aussprach, der Sieger Octavianus möge sich ohne Überhebung unter die Ordnung Jupiters beugen, ist wohlbegreiflich. Man könnte eine Erinnerung gerade an unser Lied, seine Situation und seinen Ton, darin erkennen, dafs Horaz in der neunten Epode sagt: damals, als der Neptunussohn auf dem Meere geschlagen worden und geflohen sei, nachdem er den treulosen Sklaven als ihr Freund ihre Ketten abgenommen und diese Ketten der Stadt Rom habe anlegen wollen, damals habe Er, der Dichter, mit Mäcenas den Sieg gefeiert unter dem Schalle eines Liedes, und dieses Lied sei begleitet gewesen in dorischer, das heifst ruhig feierlicher Weise von der Laute und in barbarischer, das heifst leidenschaftlich erregter, orgiastischer Weise von Flöten. Ganz so charakterisiert ja der Dichter selber im Eingang seine eigene Stimmung, als schwankend zwischen dem ruhigen Ernst der Laute und der Leidenschaft der Flöte, und so charakterisiert sich das Lied selber als orgiastisch in der Verzückung des Sängers im Eingang und als ernst erhaben in den Anschauungen und Empfindungen des Ganzen.

Das wäre die besondre geschichtliche Situation. Zur geschichtlichen Situation im allgemeineren Sinn gehört noch ein Andres. Es ist eigentümlich, wie Horaz hier und an andern Stellen, besonders in den Oden des dritten Buches, die Vorstellung von Jupiter als dem eigentlichen Könige des römischen Staates und Reiches und von den übrigen Göttern als Vasallen und Dienern seiner königlichen Alleinherrschaft ebenso nachdrücklich wie schön zum Ausdruck bringt. Eigentümlich ist dies, sobald man nicht die Bedürfnisse des Dichters, wie es leider in der Dichtererklärung üblich ist, von vornherein für identisch ansieht mit den Bedürfnissen des religiösen Volkes oder der Philosophen und Moralisten oder auch der praktischen Staatsbürger und Politiker. Philosophen, Moralisten und Politiker mochten die Jupiteridee immerhin nach ihren Bedürfnissen ähnlich gestaltet haben, wie sie hier beim

Dichter erscheint, und für die Staats- und Volksreligion der Römer war Jupiter wohl immer schon das religiös ideale Abbild des römischen Staates gewesen. Etwas Neues und Eigenes dagegen war es, wenn diese Idee, nicht als wahr oder als gut, nicht als politisch-praktisch oder als religiös, sondern als schön das Bedürfnis des Dichters und seiner Zeitgenossen befriedigen sollte. Es setzt das geradezu voraus, dafs einerseits der philosophische, der moralische, der politische und der religiöse Götterglaube damals nicht genügend wirksam waren, anderseits ein starkes Bedürfnis vorhanden war, die für Verstand und Willen, für das staatsbürgerliche und das religiöse Leben durch Aufklärung und Entsittlichung verlorene Götterwelt für Phantasie und Gemüt und für das ästhetische Leben neuzuschaffen. Der monarchische Dichter Horaz tritt dabei in einen bezeichnenden Gegensatz zu dem aristokratischen Staatsmann, Philosophen und Gelehrten Varro, seinem Zeitgenossen.

Varro unterschied drei Arten der Theologie, die natürliche der Philosophen, die mythische der Dichter und die politische der Fürsten und Völker. Die zahllosen göttlichen Mächte der materiellen und der moralischen Welt, wie sie der Pantheist Varro ähnlich wie die Pontifices der alten Staatsreligion unterschied — das waren die ausgemachten Götter der natürlichen oder philosophischen Theologie, die *dei certi*. Zweifelhafte Götter, *dei incerti*, waren die Götter der Dichtermythologie. Im dritten Buche von den Göttern aber las Varro aus den Göttern des damaligen öffentlichen Kultus die noch nicht der Glaubenslosigkeit verfallenen aus, identifizierte sie philosophisch mit gewissen ausgemachten Göttern der natürlichen Theologie und suchte so eine Elite aus der Götterwelt auch 'den Gebildeten unter ihren Verächtern' annehmbar zu machen: das waren Varros *dei selecti*, die Götter seiner politischen Theologie, seiner eigenen reformierten Staatsreligion. Andre fassen die Götterklassen Varros anders[1]), namentlich möchte man die Götter der Staatsreligion

1) S. Krahner, Grundlinien z. Geschichte d. Verfalls d. römischen Staatsreligion S. 51 ff. Merkel, Proleg. in Ovid. fastos S. 207 u. a. Marquardt, Röm. Altert. IV 5 f. 69 f. Preller, Röm. Mythol. S. 62 ff.

gern ganz mit den sicheren Göttern zusammenfallen lassen. Allein Varro ist Philosoph und erkennt als sicher nur diejenigen Götter an, welche zugleich Teile der Welt sind; als Staatsmann aber hält er es ausgesprochener Weise nicht für notwendig, dafs die Götter der Staatsreligion durchaus wahr seien, vorausgesetzt sie seien politisch nützlich[1]). Diese politischen Götter Varros waren nun nach aristokratischem Prinzip in lange Reihen neben einander geordnet und in eine höhere, sozusagen regierende, und eine niedrigere Klasse geteilt, Wandlungen eines und desselben Typus wie die römischen Optimaten; ihr Dienst womöglich bild- und opferlos. Es gab dreihundert Jupiter in dieser Götteraristokratie; aber diese hatten, nicht blofs insofern sie unsinnlich waren, wie Varro selber meinte, sondern auch insofern sie für die damalige Zeit unpraktisch waren, weder Hand noch Fufs.

Anders die Monarchisten. Sie kamen nicht blofs dem abstrakt aufgeklärten Bedürfnis einer Bildungsaristokratie, sondern dem Verlangen des Volkes nach Sinnlichkeit und nach Individualisierung und dem monarchischen Zuge der Zeit entgegen. Für die meisten philosophisch Gebildeten gab es nur Einen Gott, soweit sie überhaupt noch ein Gottesbedürfnis hatten, und für diesen Monotheismus war der Königsname Jupiter schon länger her Ausdruck und Bild oder 'Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut.' Das Volk aber war vom griechischen Theater und zumteil auch aus den Tempeln her gewohnt, Jupiter König zu nennen und ihn als König dargestellt zu sehen und sich vorzustellen. Wenn Catilina, wie ihm nachgesagt wird, seine Andacht vor einem Marianischen Adler, Jupiters Blitzträger, verrichtete, ehe er auf Aristokratenmord ausging, mochte bewufst oder unbewufst der Adler Jupiters schon das Symbol für demokratisches Königtum sein. Cicero mufste davor warnen, dafs die Könige und solche, die es werden wollten, Jupiter gern statt Optimus Maximus — was gut optimatisch klang — mit dem Königsnamen nennten: damit wollten diese Leute das irdische Königtum rechtfertigen. Cäsar lehnte Titel und Diadem eines Königs

1) Vgl. Zeller, Religion u. Philosophie bei den Römern S. 37 f.

ab mit der Erklärung: Jupiter allein sei König der Römer; damit war aber das Weltall als Monarchie erklärt, und da konnte die menschliche Monarchie in der römischen Welt nicht mehr fern sein. So bauen denn die politischen Monarchisten auch den Götterhimmel zur monarchischen Spitze pyramidal empor, statt ihn, wie Varro, in aristokratisch einförmigen Parallelen auszubreiten; für die philosophisch Gebildeten unter ihnen sind die anderen Götter, die 'ceteri dei', wie sie als Anhang Jupiters gerne heifsen, blofse Personifikationen verschiedener Seiten der Regierungsthätigkeit Jupiters; für das Volk sind sie fast zu Heroen herabgesunken und vollführen dienstbar den Willen des Götterkönigs und vermitteln wie Engel und Schutzheilige zwischen Ihm und den Menschen. Was aber Bedürfnis der Zeit in religiöser Hinsicht ist und was Philosophen, Moralisten und Politiker in ihrer Weise zu befriedigen suchen, das wird vom Dichter als ästhetisches Phantasie- und Gemütsbedürfnis befriedigt.

Die politischen und die religiösen Erregungen der Zeit und die verzweifelte Not Italiens im vierten Jahrzehnt vor Christi Geburt sind die allgemeine, die Entscheidung des sicilischen Krieges gegen Sextus Pompeius ist die besondre Wirklichkeit, welche die Stimmung des Dichters verursacht. In dieser Stimmung gestaltet sich ihm die empfindungsvolle Idee eines Siegesliedes, in welchem die siegreiche Weltordnung Jupiters in der natürlichen Welt und im römischen Staate ehrfürchtig und freudig gepriesen und dieser Ordnung auch im Staate Oktavians die Herrschaft sehnsüchtig erfleht wird. Diese Idee führt der Dichter dann aus, indem er in Erinnerung an einen pindarischen Reigengesang sich in die Situation eines gottbegeisterten und über die Wirklichkeit hinaus entrückten Sängers versetzt und aus dieser idealen Höhe und Ferne, in der vorher einzeln nachgewiesenen Form und Gliederung, die realen Empfindungen der Freude und der Hoffnung schön darstellt. So ist, wenn ich mich nicht täusche, unser Lied entstanden.

III.

Man hat bei unserm Liede von Nachahmung Pindars gesprochen. Nicht blofs insofern, als der Eingang ziemlich

genau die Eingangsworte der zweiten olympischen Ode Pindars wiedergiebt. Man hat vielmehr die fünfzehn Strophen nach pindarischer Weise in fünf Gruppen, je aus Strophe, Antistrophe und Epodos bestehend, eingeteilt[1]). Man kann dagegen allerlei einwenden, aber, soweit ich sehe, nichts, was den Gegeneinwand entkräften könnte, Horaz habe nun einmal den Einfall gehabt, trotz aller Verschiedenheit der Sitte und der Formen, trotzdem sogar, dafs sich ihm seine Gedanken durchaus nicht in das Triadenschema fügen wollten, ein Gedicht in dieser Gruppierung zu verfertigen. Man hat auch eine Nachahmung in der Idee angenommen; aber Horaz würde gerade diese Idee weder einheitlich noch klar durchführen, wie früher gezeigt worden. Auch ich finde in der Idee und Anlage des Gedichtes etwas Pindarisches. Nicht eine Nachahmung; im Gegenteil kann man auch hier, meine ich, wiederum erkennen, wie Horaz von den griechischen Lyrikern, abgesehen von den metrischen Formen, nur soweit abhängig ist, als ein Dichter vom geistigen Besitzstand seiner Zeit abhängig sein mufs; zum geistigen Besitzstand einer Zeit gehören aber auch Gedanken, Anschauungen, Vorstellungen, Empfindungen, Ideen früherer Dichter. Einzelne Stellen überträgt er und braucht er, wie wir Citate unmittelbar als unsre eignen Worte anwenden — nämlich dann, wenn sich für ihn, den Dichter, und für seine nächsten Hörer das fremde Wort, wie ein geflügeltes, mit einer bestimmten Vorstellung, einer eigentümlichen Empfindungsatmosphäre verbunden hat; letzterer Art ist eben der Eingang unsres Liedes[2]).

Ich denke sonst an die erste pythische Ode, in welcher verwandte Ideen und Gedanken in ähnlicher Gliederung dargestellt sind. Der Kürze und der Deutlichkeit wegen gebe ich hier nur den gegliederten Gedankengang des pindarischen Reigenliedes auf Hierons Sieg[3]).

---

1) Christ, Metrik der Griechen und Römer S. 639 f. Als vorzüglich bezeichnet diese Rekonstruktion Christs Keller, Epilegomena S. 45.

2) Teuffel, Über Horaz. Tübingen. Univ.-Progr. 1868 erklärt überhaupt das Verhältnis des Horaz zu Pindar für null. Anders Arnold a. O., der aber doch nur eine Abhängigkeit allgemeiner Art annimmt.

3) Ein Versuch, Entstehung, Idee und künstlerische Wirkung des

'Goldene Laute Apollos und der Musen, die du den Reigen lenkest, Du dämpfest den Blitz und wiegest den Adler des Zeus in Schlummer, Du bezwingst Ares und die Schicksalsgötter, durch die Kunst Apollos und der Musen;

'Du machst erbeben alles, was Zeus nicht lieb ist, den Riesen Typhos unter dem Ätna dort, der die Ströme schwarzen Rauches und roter Lohe emporsendet, qualvoll auf Felsen gebettet;

'So möge denn unser Festlied heute Zeus gefallen, unserm Schirmherrn dort über dem Ätna, unser Festlied zu Ehren der neuen Stadt Ätna und ihres Sieges zu Pytho, auf dafs dieser Sieg und dieses Fest glückverheifsend werde dieser Stadt; möge Apollo, der Gott dieses Reigenliedes, Stadt und Volk denn mit den Gaben seines Lichtes und seiner musischen Gesittung segnen!'

Soweit der erste Teil. Der zweite sagt:

'Ja, in der Götter Namen, von denen alles Gelingen kommt, will ich singen um die Wette,

'zum Heile Hieros, dafs der Held immer gesegnet sein möge und über der Erinnerung an herrliche Thaten vergesse seine Leiden, Philoktetes gleich,

'zur Freude unsres Stadtkönigs Deinomenes,

'zum Segen der neuen Stadt, dafs ihr Volk, dorischen Stammes, gleich seinen Brüdern zu Sparta und Amyklai dorischen Speerruhm und dorische Ordnung treu bewahre, dafs Hiero und sein Sohn ihrem Volke Frieden nach innen und Freiheit nach aufsen geben mögen, wie bei Kyme Hiero die Schiffe der Tyrrhener vernichtete und hellenisches Land vor barbarischer Knechtschaft errettete, und wie die beiden Deinomenessöhne am Himeras den Punier schlugen, den Siegern von Salamis und Platää gleich!'

Dies der zweite Teil. Endlich der dritte:

'Doch nun, mein Lied, lafs Du ab, auf dafs dein Lob nicht den Tadel und Hieros Preis nicht Mifsgunst wecke und den guten Nachruhm störe;

Siegesliedes populär zu veranschaulichen, folgt im Schlufsaufsatz dieser Sammlung.

'Du aber, Hiero, laſs nicht ab von hohen, schönen Zielen: Gerechtigkeit sei dein Steuer, Wahrheit der Amboſs, das Schwert der Zunge zu schmieden, dieweil von dir kein Wort gering ist; im Streben nach dem Höchsten spare weder Müh noch Schätze, vom Trachten nach niedrigen lockenden Zielen laſs dich nicht knechten!

'Denn edler Nachruhm allein meldet noch spät von den Dahingegangenen: lebt doch Kroisos im Liede und schweigen von Phalaris die Sänger; glückliches Leben und schöner Nachruhm — das ist der herrlichste Kranz des Sieges!'

Auch dieses pindarische Reigenlied beginnt mit dem Preise der Musenkunst. Denn der erste Teil führt uns vor Augen das Bild der triumphierenden Reigenlust im Himmelssaale und das Gegenbild vom überwältigten Riesen im Abgrund der Erde und von seiner Qual beim Schalle der himmlischen Reigenmusik. Im Leben der Himmelsgötter aber schauen Chor und Hörer das verklärte Urbild der göttlichen Weltordnung und empfinden die beseligende Lust am Siege des Lichten und Guten; im Bilde des Feuerriesen sehen sie die finsteren Weltmächte gebändigt und zu ewiger Qual verdammt und empfinden die ideale Furcht vor dem Bösen. Bild und Gegenbild der weitesten Welt und ihrer Mächte wirken beide dasselbe Verlangen danach, daſs das Licht auch in der eigenen Welt des Chores und seiner Hörer, in Stadt und Gemeinde von Ätna siege, und dieses Verlangen spricht sich zunächst in dem Gebete am Schluſs des ersten Teiles aus.

In enger Verbindung mit dem ersten Teil spricht nun der zweite im Namen der Götter des Guten und Lichten aus, was alles am heutigen Jubeltage von Wunsch und Sehnsucht für die engere Welt des Staates die Herzen des versammelten Volkes erfüllt: der König und sein Statthalter, die Stadt, der dorische Stamm, das sicilisch-hellenische Land und das Hellenentum — sie alle sollen mit allen edlen Gütern eines reichen und geordneten Lebens gesegnet sein.

Im dritten Teil wendet sich der Chor an den Fürsten Hiero persönlich, und mit heiligem Freimut spricht der Chor aus dem Herzen eines selbstbewuſsten Volkes dem leiden-

schaftlichen Fürsten es aus, was von geheimsten Regungen der Furcht und des Verlangens die Bürgerschaft dem Fürsten gegenüber empfinde: so wie in jener weitesten Welt der göttlichen Natur alles dunklere und wildere Verlangen selbst in den Göttern von der lichten, mafsvollen Musenkunst bezwungen und alles Wüste, Wilde, Verwüstende finsterer Weltmächte gebändigt wird, wie dann auch die kleinere, engere Welt der Stadt und des Staates zum Abbild jener gröfseren Welt gestaltet werden soll, so dafs alles Lichte und Gute in ihr herrsche und alles Dunkle, Böse in ihr gebändigt sei, so soll nun auch in dem persönlichen Wesen des Fürsten, in der innersten Welt seiner Seele, das Licht siegen über das Dunkel.

Horaz stellt die Macht der musischen Kunst über die wildbewegte und die starre Natur im Bilde des Orpheus dar. Er feiert im ersten Teil die Welt Jupiters und die Götter als Besieger aller wilden und wüsten Mächte und Kräfte; er verweilt dabei länger beim Aufruhr des Meeres, wie Pindar beim Ausbruch des Ätna, beide in Erinnerung an vorausgegangene wirkliche Ereignisse. Im zweiten Teil preist Horaz dankbar die Kräfte und Gaben, welche den römischen Staat grofs gemacht und erhalten und jetzt wiederum den Sieg über zerstörende Mächte davongetragen haben. Im dritten Teile fleht er, dafs auch in Oktavian das Göttliche die Oberhand über die Regungen menschlicher Überhebung davon tragen möge. Und das Ganze kündigt sich als Siegeslied an.

Auch hier ist Ähnlichkeit, aber keine Nachahmung; ich glaube nicht, dafs dem römischen Dichter das griechische Gedicht bewufster Weise vorgeschwebt habe, und es liefsen sich gewifs auch sonst bei Pindar und auch bei den Tragikern noch mehr Ähnlichkeiten finden. Zwar gelernt wird Horaz von Pindar haben, aber gelernt, wie überhaupt der Dichter vom Dichter lernt und lernen soll.

Aus dem zweiten Buche.

Die erste Ode des zweiten Buches[1]).

Das erste Gedicht des zweiten Buches von Horatius' Oden zählt in der Überlieferung zehn Strophen, in Ritschls Bearbeitung deren sieben, bei Gruppe und Prien nur sechs. Wer wie Lehrs bei einzelnen Stellen dieses Gedichtes förmlich einen Schreck vor römischer Poesie empfindet, mag die drei, vier Strophen oder lieber das ganze Gedicht ohne Sträuben hingeben; wer das Lied in seiner überlieferten Gestalt auch mit einzelnen kleinen Mängeln ein bifschen lieb gewonnen hat, nimmt es vielleicht noch einmal mit mir in Schutz, selbst auf die Gefahr hin, dafs er nach Ritschls Ausdruck vom 'tiefeingefressenen Rost des Schulvorurteils von der intakten Überlieferung Horazischer Poesien' mitangefressen erscheine und sich mit 'Feile und Scheidewasser' müsse behandeln lassen.

Zur dritten Strophe 'paulum severae musa tragoediae' stellt Ritschl drei Fragen und fordert vom Verteidiger drei bündige Antworten. Ich versuche es diese zu geben.

Die erste Frage lautet: 'Mit welchem Rechte traut man dem Dichter eine ebenso unverschämte wie abgeschmackte Schmeichelei zu, dafs mit dem Feiern des einen Pollio es gleich mit aller Tragödie überhaupt ganz und gar aus sei

---

1) Vgl. aufser den Ausgaben und Gruppes Minos besonders Ritschl im Rhein. Mus. XI 628 ff. XII 457 ff., Hanow ebd. S. 459 ff. (alles dies wiederholt in Ritschelii opusc. III 602—614). Prien ebd. XIII 345 f. und im Lübecker Programm von 1865 S. 17 f. Martin im Posener Programm von 1858 S. 2 ff. 1865 S. 4. Kiefsling, Horatianische Kleinigkeiten S. 15. Philol. Untersuch. II 85 f.



für das Theater?' Ich antworte: man traut dem Dichter gar keine Schmeichelei zu; Asinius braucht die Hilfe der tragischen Muse auch für die Darstellung der Bürgerkriege, in welchen, gleich wie in den alten Bruderkämpfen der Tragödie, alte Schuld an den Enkeln gerächt und übermächtiger Schicksalswille erfüllt worden ist; braucht er aber ihren Beistand, so darf Horaz auch ihre Gegenwart für Pollios Arbeit in Anspruch nehmen und sie von der Schaubühne für ihn abrufen, unbekümmert darum, was andere tragische Dichter ihrerseits für Anliegen an dieselbe Muse haben — ganz ebenso, wie Horaz am Schlufs unseres Liedes die Anwesenheit der lyrischen Muse in irgend einer Grotte für sich selbst in Anspruch nimmt, oder wie er ein andermal Kalliope auffordert den Himmel zu verlassen, unbekümmert darum, ob sie nicht für andere im gleichen Augenblick gerade im Himmel nötig sei. Peerlkamp hat zwar unrecht, wenn er unter der Muse der strengen Tragödie schon geradezu die Muse der tragischen Geschichte versteht; aber dafür dafs die Muse der tragischen Dichtung daneben auch die Muse eines Geschichtschreibers werden kann, dürfen wir mit Peerlkamp an die Musen der Herodotischen Geschichte erinnern. Also Schmeichelei könnte man es allenfalls nennen, wenn Horaz sagte, weil jetzt Pollio für den Augenblick keine Tragödien schreibe, fehle überhaupt die tragische Muse dem Theater; es ist aber nichts als ein feinerer Ausdruck konventioneller Dichtersprache, wenn er sagt, weil die tragische Muse jetzt dem tragischen Geschichtswerk Pollios die Weihe geben solle, möge sie sich auf kurze Zeit der Bühne entziehen; in jenem Falle könnte eine Überschätzung Pollios und Mifsachtung anderer Tragöden in den Worten liegen; in diesem Falle ist überhaupt an eine Schätzung der tragischen Dichtungen Pollios und somit an eine Unterschätzung anderer gar nicht gedacht.

Zweite Frage: 'Mit welchem Rechte traut man dem Horaz ein so völlig leeres Epitheton zu, wie es 'severae' darum ist, weil es eine andere tragoedia gar nicht giebt? oder aber welchen Sinn hat es, die tragoedia als severa gegenüberzustellen der Geschichtschreibung blutiger Bürger-

kriege, der und denen doch wohl keine geringere severitas zukommt?' Antwort: nicht entgegengesetzt wird die Strenge Melpomenes der Geschichtschreibung, sondern gerade auf diese mit übertragen; das Beiwort 'streng' aber ist nicht leer, sondern sinnvoll und unentbehrlich, weil eben erst die Eigenschaft der Strenge die Muse der Tragödie geeignet macht für die ernste, strenge Stimmung und Darstellung einer solchen Geschichte.

Dritte Frage: 'Wie will man '*grande* munus' als Prädikat der Pollionischen Tragödiendichtung schützen, ohne daneben eben jene Geschichtschreibung als eine minder grofse, würdige Aufgabe erscheinen zu lassen?' — Wer zwingt uns denn 'grande munus' als logischen Gegensatz zur Geschichtschreibung zu betonen? 'grande' kann doch ebensogut den absoluten Empfindungston haben; das Amt, die Thätigkeit Pollios für das öffentliche Wohl — denn das bedeutet 'munus' — ist erhaben, grofsartig, ob er nun Tragödien dichtet oder die Geschichte der Bürgerkriege schreibt; aber das eine Mal geht er an sein erhabenes Amt auf den niedrigen Sohlen historischer Prosa, das andere Mal auf dem Hochschuh des Dionysostheaters zu Athen. Das wäre die eine Möglichkeit der Erklärung; eine andere wäre noch einfacher: dafs es ein grofser und erhabener Beruf im Dienste der Offentlichkeit sei, die Geschichte der Bürgerkriege, die Geschichte des Volkes und Staates, 'res publicas', darzustellen, zumal unter dem Beistand der tragischen Muse, ist selbstverständlich; ausdrücklich aber wird auch die Tragödiendichtung Pollios als ein hoher Beruf im Dienste des Volkes bezeichnet, nicht um sie als speziell erhaben über die Thätigkeit des Geschichtschreibers zu erheben, sondern um sie als gleichfalls erhaben, gleichfalls erhaben patriotisch daneben zu stellen. Der Gegensatz findet also statt nicht zwischen 'publicas res' und 'grande munus', sondern einmal zwischen den Geschichten und Geschicken des Volkes und Staates und den Geschicken einzelner Helden, wie sie die von Pollio nachgeahmte attische Tragödie behandelte, sodann zwischen der Darstellungsform der Geschichte und dem Kothurn der Tragödie; 'publicas res' und 'Cecropio cothurno' — von jedem

Gegensatzpaar ist nur das eine Glied ausgedrückt — sind also jedes mit dem relativen Ton des logischen Gegensatzes zu betonen, 'grande munus' hat den absoluten Ton der Empfindung. Also nicht eine Herabsetzung der Geschichtschreibung liegt in den Worten, vielmehr die stillschweigende Anerkennung einer selbstverständlichen Gröſse, wie denn Horaz auch I 6 die historischen Kriegsthaten Agrippas ausdrücklich als gleich groſsartige Stoffe, 'grandia', den poetischen Stoffen der griechischen Epen und Tragödien an die Seite stellt, und II 12 die Schlachten Cäsars inbezug auf die Groſsartigkeit des Stoffes mit den Riesenkämpfen der griechischen Sage vergleicht, wenn sie auch besser in Prosa dargestellt werden.

Dies drei Antworten auf die drei Fragen Ritschls. Es sei mir nun selber eine Frage gestattet. Nimmt man das Gedicht ohne die dritte Strophe, fehlt da nicht etwas? Nach den beiden ersten Strophen dürfte man dann im ganzen Liede nichts erwarten als eine Ausführung des Gedankens, Pollio unternehme ein gefahrvolles Werk; die Stimmung aber, die sich im Hauptteil des Liedes wirklich ausspricht, gilt, zum Glück für den poetischen Gehalt, nicht den Gefahren des Werkes, sondern den tragischen Greueln und Strafgerichten der Bürgerkriege. Ferner erweckt uns Ritschls Einleitung des Liedes das Gefühl: 'ja, ein bedenkliches Wagnis! da sind Wunden, die berührt wieder bluten, da ist Glut, die aufgerührt wieder lodern könnte; wenn Pollio es nur nicht thun wollte! es wäre politischer'. Und in demselben Atem preist der Dichter mit einer pathetischen Anrede die politische Gröſse Pollios, der trotz alledem seine Geschichte schreibt! Das klappt nicht, sondern klafft, da fehlt offenbar ein Gedanke wie folgender: 'nun gut, so thu es in Gottes Namen und stelle uns die Bürgerkriege so dar, daſs du auch darin ein Wohlthäter deines Volkes wirst, wie du als Redner, Senator und Feldherr ein Retter aus Nöten bist'. Also eine Motivierung dafür, daſs Pollio trotz der Gefahren das Werk doch schreibt und schreiben darf, eine Motivierung dafür, daſs Pollio in einer sehr eigentümlichen Weise gerade als helfender Staatsmann gefeiert wird, zudem eine Vorbereitung

der eigentümlich tragischen Stimmung, welche das Werk Pollios schon im voraus im Dichter erregt — das ist es, was wir vermissen. Und das ist auch genau das, was in der überlieferten dritten Strophe steht: Pollio wird die Bürgerkriege darstellen unter dem Beistande und im ernsten, strengen Geiste der tragischen Muse, in derjenigen Stimmung, welche durch die Anschauung von Schuld und Schicksal der Völker und der Einzelnen in uns geweckt wird; er wird, wie die erste Strophe es ankündigt, darstellen die Ursachen des Kriegs und die sittliche Schuld desselben, den wechselnden Gang und Fortunas grausames Spiel, das Verhängnis der Freundschaft und den ungesühnten Fluch der Feindschaft zwischen den Mächtigen, und er wird das so darstellen — das sagt unsere Strophe —, dafs die Geschicke des Volkes und Staates hier für den erkennenden Verstand und für das sittliche Gefühl sich ordnen und klären wie die Geschicke des Einzelnen in der Tragödie: durch tragische Erkenntnis und Empfindung wird Pollio der Staatsmann die unter der Asche glühenden Parteileidenschaften dämpfen und die schmerzenden Wunden, wenn auch mit schmerzenden Mitteln, heilen. So bilden die vier ersten Strophen des Liedes zusammen nur eine Periode, die beiden ersten den Vordersatz, die beiden folgenden den Nachsatz: 'wenn du an eine Geschichte der schuldvollen, wechselvollen und verhängnisvollen Bürgerkriege Hand anlegst, an ein so gewagtes und gefährliches Werk in dieser Zeit, nun so wollen wir auf kurze Zeit für die Bühne verzichten auf die Muse der Tragödie, damit sie deiner Geschichte den strengen Geist der Tragödie verleihe; hast du dann Thaten und Schicksale von Volk und Staat klärend geordnet und dies erhabene Amt im Dienste des Staates geübt, dann wirst du wieder als Tragödiendichter an dein erhabenes Amt im Dienste des Staates gehen, der du als praktischer Staatsmann dem Staate so rühmlich gedient hast, Pollio: denn was du thust, alles ist grofs und alles im Dienste des Volkes'. So steht denn auch die Anrede von Rechts wegen erst in der vierten Strophe, da sie ja in einem begründenden Verhältnis zum Hauptgedanken des Nachsatzes steht. Kurz, statt die dritte

Strophe erst auszuwerfen, um dann genau das zu vermissen, was wir verworfen, wollen wir lieber gleich behalten, was wir haben.

Ich komme zur siebenten Strophe 'Iuno et deorum'. Die letzte Entscheidung über ihre Echtheit oder Unechtheit, sagt Ritschl, werde davon abhangen, welche Vorstellung man sich von Römergesinnung mache einem römerschändenden Barbaren wie Jugurtha gegenüber. Gut, meine Vorstellung ist diese: Jugurtha ist für Horatius und Asinius als echte Römer der Typus eines schändlichen, heimtückischen, brudermörderischen Barbarenhäuptlings, und der Gedanke, dafs die Gefallenen von Thapsus ein Totenopfer für den Schatten dieses Schändlichen gewesen seien, ist die bitterste Demütigung für römischen Stolz. Und Horaz hat eben vorher Catos in Utica gedacht, der untergegangen ist, aber nicht unterworfen worden ist; da denkt man bei dem Totenopfer auf afrikanischem Boden gerade auch an all die tapfern und edlen Männer unter den Gefallenen: um so bitterer der Gedanke, dafs auf demselben Boden Afrikas, wo die Vorfahren einst Karthago bezwungen und zuletzt auch den schändlichen Jugurtha überwältigt haben, dafs auf demselben Boden Römer gegen Römer tapfer gekämpft und sich mit römischer Kraft hingewürgt, um damit — o Ironie des Schicksals, grausames Spiel Fortunas — eine Riesenhekatombe darzubringen dem Schatten eines Jugurtha! Das ist die tragische Ironie, durch welche Ödipus, der einst scharfsichtig das Rätsel vom Menschen gelöst und Theben von der Sphinx befreit hatte, gerade infolge davon wieder ein Fluch für Theben wurde und zuletzt, das Rätsel seiner eigenen Menschlichkeit mit derselben Scharfsichtigkeit lösend, geblendet eine Art Racheopfer wurde für das getötete Ungeheuer, die Sphinx. Aber so wenig das ganze jammervolle Los des Ödipus seinen wirklichen Grund hatte in einem Racheopfer für die Sphinx, so wenig war das Totenopfer für Jurgurtha der Grund für die Opfer und Leiden des afrikanischen Bürgerkriegs: die Hekatombe von Thapsus war nur die ironisch tragische Form der Strafe, der Grund war die sittliche Schuld des römischen Volkes; die sittliche Entartung, welche namentlich

seit Karthagos Zerstörung und zuerst am stärksten im Krieg mit Jugurtha hervorgetreten war, gab endlich den Schutzgöttern Afrikas das Recht zur tiefsten Demütigung in der schmachvollsten Form. Dafs Afrika lange schon von seinen Göttern Rache heischte, dafs die boshafte Seele Jugurthas noch im Schattenreich nach Rache lechzte, ist natürlich; dafs Rom aber durch seine Frevel und Sünden ihnen so die glanzvollste Genugthuung von den Göttern erwirkt hat, das ist tragisch bitter. Und da Horaz sonst oft genug und auch in den unangefochtenen Strophen dieses Gedichtes dieselbe tragische Auffassung der Bürgerkriege ausspricht, so treten wir seiner oder Pollios Römergesinnung nicht zu nahe, wenn wir die überlieferte Strophe behalten — um so weniger, wenn wir in der dritten Strophe mit der Überlieferung dem Werke Pollios den Ernst und die Strenge der Tragödie ausdrücklich gewünscht haben.

Nun zur neunten Strophe 'qui gurges aut quae flumina'. Ritschl verwirft sie, weil sie nichts enthalte als drei jedes neuen Inhaltes bare Variationen eines Gedankens, welcher in der vorhergehenden Strophe schon ausgedrückt und dort aufserdem sogar durch eine kräftige Steigerung abgeschlossen sei, der hier nichts Ähnliches oder noch Stärkeres entspreche. Gewisse Versuche, in unserer Strophe noch neue logische Begriffe zu entdecken, weist Ritschl in ebenso nachdrücklicher wie ergötzlicher Weise ab. Lehrs billigt die Beseitigung der siebenten und neunten Strophe, empfindet dann aber eine Art Graus des Leeren: die Nänie um den Bürgerkrieg, welcher Horaz in der Schlufsstrophe mit dem hemmenden, abbrechenden 'sed ne relictis' Einhalt thut, sei nun doch merkwürdig kurz; also sei wiederum Strophenausfall anzunehmen. Ich glaube, gegenüber dieser modernen Interpolation ist ein gewisses Schulvorurteil wohl am Platze. Soviel ich weifs, ist Ein Weg der Erklärung für unsere Strophe noch nicht eingeschlagen. 'Alle Ebenen bezeugen, dafs römisches Blut ihren Boden getränkt hat, dafs römische Tote in ihrer Erde begraben sind und dafs ein Teil der abendländischen Macht hier in grofser Entscheidungsschlacht krachend zusammenstürzte, zum Zeugnis unseres bruder-

mörderischen Frevels und der höhnischen Freude selbst des fernsten Erbfeinds' — kürzer: 'die grofsen Schlachtfelder bezeugen aller Welt römische Sünde und Schande' — das war der Sinn der vorigen Strophe. Wie aber die Unterwerfung der römischen Welt durch Römer, oben in der sechsten Strophe, tragischer wurde dadurch, dafs auch ununterworfene Helden wie Cato untergegangen sind, so wird die weltkundige Schmach des Bruderkriegs eine tragische dadurch, dafs die Römer siegreich alle Hindernisse der Natur überwunden haben, um sich selber zu vernichten und zu schänden. Abgründe, Ströme, Meere, fremde Länder, sie alle haben den Krieg selber gesehen und gespürt: kein Abgrund war zu tief oder zu jäh, kein Strom zu breit oder zu reifsend, kein Meer zu weit und zu stürmisch, kein fremdes Land zu fern und zu wild für uns. — Ich nehme also 'gurges' in seiner eigentlichen und vollen Bedeutung als Schlund, verschlingenden Abgrund; die Vorstellung von Wasser liegt an sich nicht im Worte, kann aber wie gewöhnlich so auch hier damit verbunden werden, wenn es gewünscht wird: man denke an Abgründe mit in der Tiefe tosendem Wildbach; nur halte man den Begriff des gefährlichen, schwer zu überwindenden Naturhindernisses fest. Das überlieferte 'qui' lasse ich stehen: bei '*quis* campus' in der vorigen Strophe war die Antwort einfach: 'es giebt keine Ebene, die nicht blutgetränkt wäre'; hier bei '*qui* gurges' heifst die Antwort: 'es giebt keinen Abgrund irgend welcher Art, der von diesem Kriege nicht erfahren hätte'; es kommt hier auf die Eigenschaft der Gefährlichkeit an. — Ich verstehe 'flumina' in dem Sinne mächtiger Hindernisse bei Kriegszügen, in demselben Sinne, in dem Flüsse eroberter Länder bei den römischen Triumphen bildlich dargestellt und als Überwundene mit aufgeführt wurden, und in dem bei römischen Dichtern, auch bei Horaz selber, einzelne grofse Flüsse wie Nil, Euphrat und Tigris, Hister und Rhein als kämpfende oder überwältigte Feinde erscheinen, in demselben Sinne, in dem auch schlechtweg das Wort 'flumina' von Horaz gebraucht wird zur Bezeichnung mächtiger Naturhindernisse. In den Briefen II 1, 252 meint er, wenn er könnte, würde er gern die Thaten des

Kaisers besingen und von der Lage der Länder, von den Strömen, von den Bergfesten und den Barbarenreichen erzählen; I 13, 10 wird der Ausdruck 'per clivos flumina lamas' wie eine sprichwörtliche Redensart gebraucht, um die Schwierigkeiten einer Wanderung scherzhaft zu übertreiben: dafs dabei auch die Vorstellung von einem marschierenden Heere vorschwebt, scheint der Ausdruck 'victor', von dem glücklich angelangten Wanderer gebraucht, zu verraten. In den Satiren II 3, 55 jammert die eine Sorte Narren, dafs ihr Feuerflammen, Felsabstürze und Ströme im Wege stehen, während sie doch auf offenem freien Felde sind, die andere Sorte will mitten durch wirklich im Wege stehende Flammen und Ströme hindurch rennen: hier stehen sogar die Felswände und Ströme im Gegensatz zu dem Begriff von 'campus' als offenem, hindernisfreiem Felde, und so weckt denn auch die ähnliche Begriffsverbindung 'gurges aut flumina' in unserer Strophe, gegenüber dem vorhergehenden 'quis campus', ganz natürlich die neue Vorstellung überwundener gewaltiger Hemmnisse. — Bei 'quod mare Dauniae non decoloravere caedes'? deutet schon das gegensätzlich betonte 'Dauniae' auf die hindernde, gefahrvolle Entfernung; denn während '*Latino* sanguine' in der vorigen Strophe die Nationalität der Gefallenen hervorhebt, hat '*Daunius*' geographische Bedeutung; während dort die Schlachtfelder es allen Nationen, auch den verhafstesten Barbaren verkünden, dafs Latiner, Römer sich gegenseitig gemordet haben, sind hier die Männer aus Italien verwegen übers Meer und von Meer zu Meer immer weiter gefahren, um sich in unbekannter Ferne, auf fremdem, gefährlichem Element zu bekämpfen und ihr Blut dort zu vergiefsen, wie Horaz ähnlich von den Schiffern sagt: 'nautaeque *per omne* audaces *mare* qui currunt' (sat. I 1, 29 f.). So wird das Meer auch, ähnlich wie die Ströme, in sprichwörtlicher Art von gefährlichen Hindernissen gebraucht: sat. I, 1, 38 ff. heifst es vom Erwerbsgierigen: 'cum te neque fervidus aestus demoveat lucro, neque hiems *ignis mare ferrum*, nil obstet tibi'; epist. I 1, 45 f. vom Kaufmann: 'impiger extremos curris mercator ad Indos, *per mare*, pauperiem fugiens, *per saxa*, *per ignes*'. — End-

lich 'ora' im Sinne von 'fernes Land' zu nehmen, entspricht sowohl dem allgemeinen als besonders dem dichterischen Sprachgebrauch. Wenn z. B. Horaz sich nicht kümmert, 'quis sub Arcto rex gelidae metuatur orae', so meint er den König nicht einer kalten Meeresküste, sondern jener äufsersten Erdzone im Norden, die so fern liegt, dafs es thöricht wäre, sich um ein solches Reich Sorgen zu machen; wenn das tote Eis nicht immer starr steht 'Armeniis in oris', so wäre es wunderlich, gerade an Küsten zu denken; gemeint sind vielmehr jene im fernen Osten der Erde liegenden armenischen Gebirgsländer; wenn die Serer und Inder wohnen 'subiecti Orientis orae', so wohnen sie nicht unter der Küste des Ostens, sondern, im Gegensatz zu den nähern Parthern, unter der fernen Himmelszone des Sonnenaufgangs; wenn der Naturforscher bei Cicero das Weltall und seinen innern kausalen Zusammenhang betrachtet, 'omnes *partes orasque* circumspiciens', so ist dieser Ausdruck hier von den Erdteilen und äufsersten Ländern der Erde übertragen auf die fernsten Himmelsräume und die letzten Ursachen der Dinge, und der Begriff der Entfernung ist auch in dem gleich folgenden Gegensatz 'humana et *citeriora*' vorausgesetzt. — Nach alledem, meine ich, dürfen wir in der neunten Strophe wesentlich neue Begriffe und Vorstellungen und eine sehr kräftige, auch logisch gerechtfertigte Steigerung des Gefühls gegenüber der vorhergehenden Strophe erkennen und anerkennen. Und dann wäre ja der berechtigten Forderung Ritschls Genüge gethan[1]. Die achte Strophe dann noch besonders zu verteidigen ist unnötig.

So bleibt mir noch Eine Stelle zu besprechen übrig, die für den Zusammenhang und für die Stimmung des Liedes bedeutsam ist, die Worte 'audire magnos iam videor duces non indecoro pulvere sordidos' in der sechsten Strophe. Ich will nicht alle Gründe für und wider die einzelnen Auffassungen und Veränderungen hier erörtern, ich will blofs die Gesichtspunkte bezeichnen, von denen meines Erachtens

1) Aus anderm Grunde, wegen der Gewohnheit des Horaz, Fragen wie 'quis campus' nicht einzeln zu gebrauchen, verteidigt die Strophe Kiefsling, Horatian. Kleinigkeiten a. O. Er liest freilich '*quis* gurges'.

eine richtige Auffassung oder aber Veränderung der überlieferten Worte ausgehen mufs, und einen Vorschlag von diesen Gesichtspunkten aus mir erlauben. Wenn 'audire' richtig sein soll, so mufs es für beide Objekte dieselbe Bedeutung haben, womöglich auch eine gleichartige Konstruktion. Wenn Logik und poetisches Ebenmafs gelten sollen, so mufs an dieser Stelle ein Zug, nicht mitten aus dem Kampf, sondern zum Ausgang der einzelnen Schlachten gehörend gemeint sein, wie nachher die Worte 'et cuncta terrarum subacta' das Endergebnis des ganzen Krieges bezeichnen, im Gegensatz zur vorigen Strophe, in welcher die Eröffnung der Schlachten geschildert wird. Wenn die Stimmung innerhalb der Strophe und des Liedes eine einheitliche sein soll, also nach Einleitung und Schlufs eine tragische, so mufs hier, wo vom Ausgang des Kampfes die Rede ist, nicht ein mattes Lob der Sieger, auch nicht etwa ein mattes Lob beider Parteien, sondern eine empfindungsvolle Anerkennung der Unterlegenen und zwar der in der Feldschlacht Unterlegenen gemeint sein, so dafs dann die gleich folgende Anerkennung Catos die natürliche erweiterte Parallele zu dieser Anerkennung bildet, wie die Unterwerfung der ganzen Erde die erweiterte Parallele ist zu der Niederlage jener Kämpfenden. Von diesen Gesichtspunkten aus schlug ich früher vor, statt des attributiven 'magnos' das prädikative Partizip 'fractos' zu setzen im Sinne von 'fractos esse duces audio'. Schon von andrer Seite war dies vermutet, aber wieder verworfen worden[1]); es geht mir jetzt ebenso: so sehr diese Änderung dem Gedanken des Dichters entspricht, so wenig befriedigt die textgeschichtliche Wahrscheinlichkeit. Lieber möchte ich jetzt das Adjektivum 'sordidos' selber dem folgenden Partizip 'subacta' parallel setzen und prädikativ nehmen. Hat doch das Verbum 'audire' sogar Substantive als Prädikatsaccusative bei sich; so in den Verbindungen 'aliquem censorem audire' oder 'imperator aliquis auditus est' im Sinne von 'die Kunde vernehmen, dafs Einer Censor sei' u. s. w.[2]).

1) Von Martin.

2) Ähnlich konstruierte Bentley, nur hielt er es für notwendig, statt 'audire' vielmehr 'videre' zu setzen. Dem Sinne nach ähnlich

Übersetzen würde ich an unsrer Stelle: 'Schon hör' ich, dünkt mir, wie grofse Heerführer sich mit trauervoll entstellendem Staube, aber nicht mit Schande bedeckt haben, und wie die ganze Welt zwar sich hat beugen müssen, aber nicht die düster trotzige Seele Catos'. Und zu hören meint das der Dichter, indem er schon, im Gedanken an Pollios Darstellung, die erschütternde Nachricht vom Ausgang der Schlacht und vom Ausgang des ganzen Krieges mit eignen Ohren als gegenwärtig zu vernehmen meint.

Das ganze Gedicht hat also folgenden Gedankengang. Die vier ersten Strophen geben — briefartig, ganz in der Form des Gelegenheitsgedichtes — die Veranlassung zu dem Liede und bereiten die Stimmung des Hauptteils vor: 'du wagst es die Bürgerkriege und ihren schicksalsvollen Lauf darzustellen: so möge Melpomene mit Dir sein, dafs du glücklich, zum Heile des Volkes dies hohe Amt erfüllst, die Geschicke des Volkes klärend zu ordnen; dann wirst du bald wieder als Tragödiendichter dein hohes Amt üben, Pollio, der du sonst alle hohen Ämter ruhmreich und zum Heile deines Volkes geführt hast'. — Der zweite Teil drückt die Gedanken und Empfindungen aus, welche das Werk Pollios, im Geiste der tragischen Muse geschaffen, im Dichter schon jetzt erweckt: zunächst in zwei Strophen die unmittelbaren Eindrücke einzelner Partieen der Pollionischen Darstellung, den staunenden Schrecken vor der Gewalt und Furchtbarkeit der beginnenden Schlachten und das bewundernde Mitleid mit den ehrenvoll Unterliegenden und den ununterworfen Untergehenden, also die tragische Furcht und das tragische Mitleid. Unter diesen unmittelbaren Eindrücken entsteht sodann die tragische Erkenntnis von der Ohnmacht der Menschen gegenüber einem überlegenen, ironisch spielenden Schicksal, von der demütigenden, hohnvollen Form, in welcher oft Menschen alte Schuld wider Willen an sich selber rächen helfen; diese Erkenntnis drückt der Dichter nicht mehr als einen Gedanken Pollios aus, sondern, wie es im weitern Fort-

---

ist die Konstruktion von Unger, Emendationes S. 115 f.; er zieht 'subacta' als Prädikat zu beiden Gliedern.

gang der von Pollio angeregten Gedanken und Empfindungen natürlich ist, als seinen eignen, und die asyndetische, ausrufartig affirmative Form des Satzes paſst sehr schön, um dem schneidigen Gedanken auch schneidige Form zu geben. Aus der Erkenntnis wiederum entstehen die Gefühle des Schmerzes und der Reue: der Dichter läſst diese Gefühle in zwei Strophen, im weichern, klagenden Frageton gehalten, sich ausdrücken. Es ist die schmerzliche Reue darüber, daſs überall das römische Volk sich selber vernichtet hat, sich zur Schmach und fremden Nationen zur Freude, und daſs überall die mächtigen Naturschrecknisse, statt wie bei ehrlichem Kriege Zeugen des Triumphs zu sein, vielmehr Zeugen sind des Jammers einer blinden, wilden, brudermörderischen Wut. Der letzte Teil bricht das Klagelied ab und führt von der tragischen Stimmung dieses politischen Klagegesanges hinüber zur Stimmung des leichtern lyrischen Liedes.

Die sechste Ode des zweiten Buches[1].

'Septimius; du bist bereit mit mir ans Ende der Welt, nach Gades zu gehen, willst mit mir ins Land der Cantabrer ziehen, um mit den Trotzigen im gefahrvollen Grenzkriege zu kämpfen, oder nach den Syrten, um in stürmischer Seefahrt mit Wind und Brandung, mit Klippen und Dünen dich zu messen — ach, ich bin es müde, über Meer und Land zu fahren, durch Stürme und Schlachten mich zu schlagen: nicht ans Ende der Welt möchte ich, sondern nach dem nahen Tibur, nicht zu den kriegerischen Cantabrern und in die brandenden Syrten, sondern ins friedliche, stille Tibur, damit da, wo einst der Argiver sich seine Ruhestätte gründete, auch ich eine Ruhestatt finde für mein Alter, damit da, wo jene Fremdlinge ihre Meer- und Landfahrt beschlossen, auch ich das Endziel finde aller meiner Fahrten. Doch wenn wirklich die Parzen unhold mich von diesem Sitze des Alters, von dieser Ruhe nach den Fahrten fern halten, dann möchte ich nach dem lachenden, sonnigen, herdenbeweideten, bienendurchsummten, von Olbaumwäldern und Weingärten umkränzten Tarent, jenem gottgesegneten Erdenwinkel am Galaesus: ja dorthin, nicht nach Gades, nicht ins Land der Cantabrer oder ins Meer der Syrte, ruft dich mit mir das Schicksal: da sollst du mit der Thräne des Freundes die Asche deines geliebten Sängers netzen'.

Es giebt wohl kaum ein horazisches Lied, das durch Rhythmus und Melodie der Worte, durch edlen Ausdruck und

1) Verglichen sind noch besonders: Morstadt, Eine neue Erklärung von des Horatius Ode II 6. Schaffhausen. Progr. 1841. Campe in Fleckeisens Jahrb. 1877. S. 136 ff. Gegen Campe: Mewes in Z. f. d. G. W. Jahresber. V 90.



empfindungsvollen Ton der Gedanken unmittelbar mehr auf die Empfindung des Hörers wirkte als dieses; hört man aber die Auslegungen des Inhalts, so wird uns die Empfindung jammervoll zerstört durch eine Reihe logischer Widersprüche und Seltsamkeiten.

Man sagt: der Dichter sei veranlafst sich auszusprechen, wo er am liebsten einen behaglichen Landsitz für sein übriges Leben zu besitzen wünsche; er habe Gründe, Tibur in erster Linie zu nennen, vielleicht den Grund, dafs er bereits da wohne; falls er aber den Landsitz in Tibur nicht bekommen oder nicht behalten könne, würde er Tarent allen andern Orten vorziehen. Es ist also eine recht praktische Veranlassung und ein recht ökonomisches Motiv, das den Dichter zu dem Liede — darf ich sagen: begeistert hat? Vermutlich war der Landaufenthalt in Tibur sehr teuer, mindestens teurer als der in Tarent, oder Tibur war so überfüllt, dafs kaum noch ein Landhaus zu mieten oder zu kaufen war, und die Kasse des Dichters oder die Freigebigkeit seiner Gönner reichte leider nicht aus. Nun, da tröstete sich Horaz eben mit Tarent, und der Trost war ebenso ökonomisch wie das Leid: in Tarent gab es Milch und Honig, Öl und Wein in Überflufs, das Leben daselbst war also billig; es gab in Tarent gesunde Luft und, Gott sei Dank, auch süfses Wasser im Galaesus, das wenigstens die Schafe gern tranken; der Aufenthalt daselbst war also für Schafe und Menschen gesund. Das ist von Horaz sehr vernünftig gedacht, oder wenn er etwa die Trauben von Tarent blofs darum so loben sollte, weil ihm die von Tibur zu hoch hangen, wenigstens schlau gesprochen.

Die Verlegenheit eines Dichters, der wenig Geld, aber viel Wünsche hat, und die Trostweisheit eines Fuchses, der gering von dem spricht, was er nicht bekommen kann — das wäre denn also der Inhalt unseres schönen Liedes.

Aber dieser Inhalt ist leider nicht klar und widerspruchslos ausgesprochen. Vor Allem — was haben die Parzen damit zu schaffen, ob Horaz sich ein Landhaus in Tibur kaufen oder mieten oder sich schenken lassen kann oder nicht? Seit wann kümmern sich die drei Schicksalsschwestern darum, in

welcher landschaftlichen Umgebung, unter welchen Naturgenüfsen ein Mensch sein Leben hinbringe? Wenn sich die Parzen erst mit der Wohnungsfrage befassen, wie kann da unser Dichter so genau wissen, dafs sie ihm Tarent bewilligen, während sie ihm Tibur nicht gönnen? Sonst weifs der Dichter gut genug, womit die Schicksalsschwestern sich wirklich befassen.

Sonderbar ist ferner der Meinungswechsel des Dichters, wie er innerhalb des Gedichtes selbst sich vollzieht. Erst möchte er nur nach Tibur: Tibur für sein Alter, Tibur für immer! Dann auf einmal: wenn die Parzen mich nicht in Tibur haben wollen, so ist Tarent mir — man erwartet: nächst und aufser Tibur der lieblichste Ort, aber nein: dann ist Tarent mir von allen Orten auf Erden der lieblichste, dann lacht mir Tarent am freundlichsten; lieblicher, freundlicher als Tibur selber, mufs man denken. Und während er dann die Reize Tarents schildert, bekommt er die Überzeugung: ja, Tarent ist es, Tarent, nicht mehr Tibur, wo ich hin soll, wohin das Schicksal dich mit mir zusammen ruft! Warum wollte er denn da nicht gleich von vornherein nach Tarent, wenn es doch der schönste aller Erdenwinkel ist und ihm am freundlichsten lacht? Sollte Logik in dem Liede stecken, müfsten wir denken: nach Tibur habe der Dichter gar nicht der Lieblichkeit und Schönheit wegen gewollt, sondern aus andern Gründen; weil aber die Parzen ihm Tibur, das er aus andern Gründen wünschte, versagen, komme er nun erst durch diese Fügung der Parzen in die Lage, sich gerade nach dem freundlichsten Erdenwinkel umzusehen; es sei somit auch nicht die landschaftliche Lieblichkeit Tarents an sich, die den Dichter anziehe, nicht die Behaglichkeit des Genusses der eigentliche Zweck, den er dort erreichen wolle: der persönlichen Neigung, also auch der Behaglichkeit würde ja mit Tibur besser gedient sein; vielmehr — so müfsten wir annehmen — stehen die persönliche Neigung, die ihn nach Tibur zieht, und ein Schicksalsschlufs, der ihn erst veranlafst den lieblichsten Fleck Erde, Tarent, zu wählen, mit einander im Widerstreit. So, sage ich, müfsten wir denken, wenn Logik in dem Liede

walten sollte; aber ist diese Logik darin? Das ist eben eine der Unklarheiten des Liedes.

Ferner: der Dichter erinnert am Eingang den Freund daran, dafs er ja mit ihm ans Ende der Welt und in Tod und Gefahr hinausziehen wolle; unmittelbar nach diesen Worten könnte man erwarten, dafs er den Septimius auffordere mit ihm nach Tibur zu gehen; statt dessen spricht er nur von sich selber, für seine alten Tage wünscht er sich Tibur, für sich den Müden wünscht er Tibur als Endziel. Dagegen weiterhin, als er Tarents liebliche Umgebung sich ausmalt, da wendet er sich wieder mit Nachdruck an den Freund: dort die Höhen von Tarent, sie rufen dich mit mir. Hält man diesen Schlufs mit dem Anfang des Liedes zusammen und beachtet, dafs bei Tibur von dem Freundesgeleite nicht die Rede ist: so sollte man denken, Horaz appelliere im Eingang deshalb an die Treue und Unzertrennlichkeit des Freundes, um ihn eben im Ausgang mit nach Tarent kommen zu heifsen; es schwebe ihm also im Eingang schon die Schicksalsnotwendigkeit, die ihn nach Tarent treibt, vor; der Wunsch nach Tibur zu gehen stehe sozusagen nur in Parenthese oder im untergeordneten Vordersatze zum Nach- und Hauptsatze: 'obwohl ich am liebsten nach Tibur ginge und dort ein ruhiges Alter verlebte, so will ich, da dies nicht sein soll, den lieblichsten Ort mir suchen: dorthin, nach Tarent, sollst du mich begleiten.' Dafs Horaz den Wunsch nach Tibur zu gehen nur mit dem Seufzer des Verzichtes ausspricht, deutet auch Modus und Tempus des Bedingungssatzes an, in welchem von dem Schicksalsschlusse die Rede ist. Es heifst nicht: 'unde si Parcae prohibe*ant*', auch nicht: 'si prohibe*bunt*'; trotz des folgenden Konjunktivs oder Futurums 'petam' steht hier der Indicativus praesentis, der den Fall als einen wirklich vorhandenen setzt: 'si prohi*bent*'. Also ahnt oder glaubt der Dichter, dafs die Parzen ihn wirklich schon fernhalten, den Schicksalsschlufs schon erfüllen: 'wenn denn wirklich die Parzen unhold es mir verwehren, dann nach Tarent!' Man sollte, sagte ich, annehmen, dafs der Dichter von vornherein mit Entsagung an Tarent denke und seine Neigung für Tibur nur seufzend ausspreche; aber warum verzichtet er denn so,

als wenn es sich von selbst verstünde, auf Tibur? Warum ist dieser Verzicht so selbstverständlich, dafs er von dem Anerbieten des Freundes, ihn überallhin zu begleiten, für Tibur gar nicht einmal erst Gebrauch macht? Warum — auf der andern Seite — entschliefst er sich nur mit diesem hörbaren Seufzer, den freundlichsten aller Erdenwinkel aufzusuchen? Und wenn bei Tibur vom Geleite des Freundes nicht die Rede ist, sondern nur von des Dichters eignem Lebenslose, so sagt doch dies Schweigen jedenfalls so viel, dafs nicht etwa die Begleitung des Freundes an sich die Spitze des Gedichtes ist — sonst würde es bei Tibur heifsen: 'ach, am liebsten wäre es mir, wir könnten beide zusammen in Tibur leben' — vielmehr, dafs er für eine bestimmte Wendung des eignen Lebens die Begleitung des Freundes als Zugabe in Anspruch nimmt. Für die vom Schicksal wirklich ihm bestimmte Lebenswendung aber, die ihn nach Tarent führen soll, für die nimmt er das Geleit des Septimius mit einer so nachdrücklichen Forderung in Anspruch, dafs man sogar einen Mangel an Urbanität darin gesehen hat: 'ille *te mecum* locus et beatae *postulant* arces'. Dafs er selbst dahin soll, wird hier schon vorausgesetzt und ist nicht der betonte Begriff, dagegen dafs Septimius dahin müsse, dafs es für diesen eine Forderung des Schicksals sei, wird stark hervorgehoben; für Horaz fordert das Schicksal blofs, dafs er nicht nach Tibur gehe oder nicht in Tibur bleibe, der Grund dafür nach Tarent zu gehen ist blofs das Wohlgefallen und die eigne Wahl: für Septimius ist es eine Pflicht dahin zu gehen, wenn Horatius hingeht. Was kann es denn aber für eine Schicksalswendung im Leben des Dichters sein, die ihn selber mahnt den lieblichsten aller Erdenorte zum Aufenthalt zu wählen, und die den Freund des Dichters zwingt ihn dahin zu begleiten?

Noch mehr Unklarheit. Nach Tibur darf der Dichter nicht; was er aber in Tibur wollte, wenn er dahin dürfte, sagt er klar und deutlich: er wollte da eine Ruhestätte für seine alten Tage und ein Endziel für alle seine Fahrten finden. Nach Tarent darf er, nach Tarent will er, Tarent in seiner holden Lieblichkeit preist er, Tarent ruft seinen

Freund mit ihm; was er aber in Tarent will, davon schweigt er: dafs er da ausruhen wolle von seinen Lebensfahrten, dafs er da ein behagliches, stilles Alter verleben wolle, dafs es sein Wunsch sei mit seinem Freunde zusammen dort das Leben zu geniefsen und der Lieblichkeit sich zu freuen, und dafs es die Pflicht des Freundes sei, ihn den Ernsten dort zu erheitern und ihm das Leben lebenswert zu machen — von allen diesen Zwecken des Dichters kein Wort, von dieser Pflicht des Freundes keine Silbe: nur das eine wird gesagt, Septimius solle den verstorbenen Freund daselbst beweinen! Warum denn gleich sterben? Soll denn Horaz nur dazu nach Tarent, um in diesem freundlichsten aller Erdenwinkel zu sterben und begraben zu werden? Man sollte es glauben, wenn man den Zusammenhang der letzten Strophe ansieht: 'dort die Stätte und die gesegneten Höhen, sie fordern dich mit mir: daselbst sollst du mich beweinen'. Man beachte den Wechsel zwischen dem Pronomen demonstrativum *ille*, das in Anaphora steht zu dem vorausgegangenen '*ille* terrarum mihi praeter omnes', und dem Determinativum *ibi*, womit der anaphorische Parallelismus aufhört und eine Unterordnung eintritt; 'ibi' bekommt so den Sinn einer Begründung: 'dorthin, nach Tarent sollst du mit mir: denn daselbst sollst du mich beweinen'. Wäre dieser Gedankenzusammenhang richtig empfunden, so würde in der That der Dichter für die Begleitung seines Freundes als Grund und zwar als einzigen Grund anführen, dafs Septimius ihn dort als Verstorbenen betrauern soll. Wozu soll dann aber Septimius jetzt schon dahin? Ist es nicht Zeit genug noch dann, wenn Horaz den Tod einst in Tarent wird herannahen fühlen? Weifs denn Horaz, dafs er in Tarent, wohin er nun ziehen will, einst auch sterben wird? könnte er seinen Ruheplatz nicht später noch ändern?

Ja, und weifs denn der Dichter, dafs Septimius ihn in Tarent wird beweinen können? Wenn nun Septimius vor ihm stürbe? Horaz, sagt man, war älter als Septimius. Woher weifs man das? Man schliefst es eben aus unserm Gedichte, eben daraus, dafs der Dichter so spricht, als wüfste er ganz sicher, er selber werde vor Septimius sterben; sonst

würde sich jedermann die beiden Freunde als ungefähr gleichaltrig vorstellen. Aber zugegeben sogar, Septimius sei eine Reihe Jahre jünger: sobald es sich für Horaz darum handeln soll, noch Jahre lang in Tarent mit Septimius zusammen zu leben und dann erst zu sterben, ist die Frage, wer den andern beweinen werde, eine unentschiedene: der Tod kennt keine Anciennetät, das weifs Horaz und wissen gerade seine Zeitgenossen, die Kinder der Bürgerkriege, die ja mitten im hellen Sonnenschein des Lebens immer den kühlen Schatten des Todes schauernd spüren. Nein, der Dichter spricht so, als sollte er jetzt, demnächst sterben, als spürte er schon die Hand des Todes, und so spricht er, indem er nach dem lieblichsten Orte der Erde ziehen will. Doch gewifs unklar und seltsam!

Endlich noch Eins. Man hat sich gewundert, wie Horaz da, wo er seine Sehnsucht nach Tibur ausspricht, von einem Sitze für sein Greisenalter rede; man kann nämlich mit dem besten Willen das Gedicht nicht so weit im Leben des Dichters hinabrücken, dafs er sich vernünftiger Weise schon als alten Mann bezeichnen könnte. Nun sagte ich schon oben: der Dichter sagt nicht, wie man ihn sagen läfst: 'ich möchte gern für meine schon gegenwärtigen oder doch herannahenden alten Tage einen Ruhesitz haben, entweder in Tibur oder aber in Tarent', sondern der Dichter sagt: 'am liebsten wäre mir, wenn das nahe Tibur der Ruhesitz meines Alters und das Endziel aller Fahrten wäre; wenn das aber wirklich mir nicht beschieden ist, dann will ich statt aller weitern Fahrten nur noch Eine unternehmen, nach Tarent, und dorthin sollst du mich begleiten, um mich zu beweinen'. Also entweder alt werden und in Tibur alternd leben oder nach Tarent ziehen und — sterben, das sind die Wünsche des Dichters; er ist also noch kein Greis, aber es handelt sich darum, ob er es noch werden oder jetzt in seinen Mannesjahren schon sterben soll; nach Tibur würde er auch, falls ihm sein erster Wunsch erfüllt würde, nicht sofort zu ziehen brauchen, um da jetzt schon als alter Mann zu leben, das brauchte er erst später; da er aber auf diesen liebsten Wunsch schon von vornherein verzichtet, so tritt der zweite Teil der

Alternative — sterben und nach Tarent gehen — allerdings sofort ein: jetzt soll er sterben, in seinen blühenden Jahren. Ist das nicht seltsam und unklar?

Unklarheiten und Widersprüche in Hülle und Fülle; aber es kommt mir vor, als zeigten die Widersprüche unter einander eine gewisse Folgerichtigkeit und als gäben die Unklarheiten zusammen eine gewisse Klarheit. Ich gehe sie noch einmal von vorn durch. Wir waren im Unklaren, was die Parzen mit der Wahl eines Landaufenthalts zu thun haben; wenn diese Wahl abhängt von Leben und Altwerden oder frühem Tod, so sind wir im Klaren. Es schien ein Widerspruch, dafs Horaz am liebsten nach Tibur möchte und doch Tarent als den allerlieblichsten Ort auf Erden preist; es ist kein Widerspruch, wenn er für die Zeit des Alters das ruhige, stille und einfach schöne Tibur sich wünscht, für den Fall eines frühen Todes das mit allen Reizen verschwenderisch geschmückte Tarent aufsucht, um im letzten Genufs und Anblick alles Schönen zu sterben und begraben zu werden, oder wenn er für ein gesundes Alter das hochgelegene, kühle, frische Tibur, für eine Zeit der Kränklichkeit und des Sterbens das sonnig milde, weiche Klima Tarents vorzieht. Wir wunderten uns, dafs der Dichter so entschieden auf Tibur von vornherein verzichtet und doch nach Tarent nur mit einem Seufzer des Verzichtes sich wendet; es ist kein Wunder, da er fühlt und glaubt, er müsse sterben und Tibur sei ihm vom Schicksal also nicht beschieden, und da er doch wiederum lieber im einfachen Tibur leben als am lieblichsten Orte der Erde sterben möchte. Horaz nimmt für Tarent das Geleite des Septimius mit rückhaltloser Entschiedenheit in Anspruch: gewifs, denn es ist Pflicht und Notwendigkeit, einen sterbenden Freund zu begleiten und einen Gestorbenen zu bestatten und zu beweinen. Bei Tibur sagt er, wie er leben will, bei Tarent blofs, wie er beweint sein will: natürlich, da er in Tarent nur so leidlich als möglich zu sterben und nicht so behaglich als möglich zu leben gedenkt. Endlich, wenn der Dichter zu wissen scheint, dafs er vor seinem Freunde sterben werde, so ist das weder seltsam noch unklar noch widerspruchsvoll, sobald

wir annehmen, der Dichter sei krank; es kann ein schweres körperliches Leiden sein, es kann das weit verbreitete Gemütsleiden seiner Zeitgenossen sein, die Todesahnung und Todesbangigkeit: jedenfalls glaubt er selber die Nähe des Todes zu spüren, und der Wunsch lange zu leben und still und ruhig in Tibur zu altern dünkt ihm selber vergeblich.

Aber wenn wir auch alle Unklarheiten, welche den Hauptgedanken verhüllen, auf diese Art wegstreifen und wenn wir auch einen weniger ökonomischen Hauptgedanken schliefslich unter den Verhüllungen finden, als wir anfangs gedacht, ist nicht der Hauptgedanke, dafs Horaz sich den lieblichsten Erdenwinkel aussucht, um da zu sterben und da begraben zu sein, ist der nicht wunderlich? In der That, ebenso wunderlich wie jener Wunsch eines offenbar verrückten Dichters, unten im Keller beim Fafse zu sterben und begraben zu sein, oder wie jenes allen sanitarischen Gesetzen widerstreitende Verlangen eines andern Poeten, man solle ihn, wenn er gestorben sei, nicht ins dunkle Grab hinunter legen, sondern ins tiefe Gras. Und die Begründung, welche dieser Letztere für sein Verlangen giebt, erinnert sogar mit ihrem Mangel an Logik ganz besonders an unser Horazisches Lied: der etwas träge Gesell hat während seines Lebens gern in Gras und Blumen gelegen, wenn eine Flöte von fern tönte und hoch über ihm die hellen Frühlingswolken hinzogen, und weil er dies gern that — wohlgemerkt, so lange er lebte — will er nun auch, wenn er tot ist, im Grase liegen — als ob er da auch die Flöte hören und die weifsen Wolken sehen könnte! Ähnlich Horaz: er will nach Tarent, wo es Milch und Honig und Wein in Hülle und Fülle giebt und wo die Gärten so grün und der blaue Himmel so mild ist; das mag ihm freilich im Leben alles wohl gefallen und wohl gemundet haben, aber er will ja deswegen, weil Tarent so lieblich und gesegnet ist, daselbst sterben und begraben liegen, als würden ihm die Dinge noch im Grabe munden und gefallen! — Aber freilich, im Punkte des Sterbens und Begrabens sind alle Menschen wunderlich wie diese Dichter, die Menschen sind sogar in diesem Punkte selbst alle Dichter: wenn sie auch sonst sich das Leben niemals durch eine

Illusion erheitert haben, die häfsliche Not des Sterbens umhüllen sie doch mit Gras und Blumen der Illusion. Und die Römer, insbesondere nach den Bürgerkriegen, waren dem Tode gegenüber erst recht wunderlich: sie waren des Lebens oft recht müde und doch vor dem Tode so bange! In aller lauten Lebensfreude klang der dumpfe Ton der Todesbangigkeit, aber der Tod selber, wenn er den Lebensgierigen am Ohre zupfte, raunte ihm zu: 'lebe: ich komme'. Die Todesfurcht vergessen in heiterer Geselligkeit und idyllischer Naturfreude, nur nicht in der Einsamkeit und Öde sterben — das war die Lebens- oder Sterbensweisheit der Dichter dieser Zeit. Und begraben sein wollten die meisten nicht etwa abseits, still abgelegen vom Verkehre der Menschen, nicht hinter Mauern den Blicken der vorübergehenden Lebendigen entzogen, nicht vom melancholischen Schatten der Trauerbäume umhüllt — nein, an den Land- und Heerstrafsen, vor aller Augen, in fröhlicher, lachender Umgebung. Wie der Lebende sich vor dem Alleinsterben ängstete, so bangte noch die Seele des Toten vor der Einsamkeit und der farblosen Öde der innern Erde, und sie freute sich noch an dem lebendigen Menschenverkehr und der farbenreichen Naturschönheit gesegneter Gegenden oben im Sonnenlicht.

Diese Stimmung, wundersam gemischt aus dem Gefühl der Lebensmüdigkeit und dem der Todesbangigkeit, aus Entsagung und letztem Verlangen nach Erdenlust, ist auch über Horaz gekommen. Und das Wunderlichste ist, dafs er diese Stimmung so wunderbar schön ausspricht. Septimius hat den Freund aus seiner lebensmüden, todesbangen Stimmung herausreifsen wollen, er hat sich erboten mit ihm bis ans Ende der Welt oder in Kämpfe und Gefahren hinauszuziehen; aber Horaz erwidert: 'ach, ich bin der Fahrten müde; wenn es mir noch vergönnt sein sollte länger zu leben, möchte ich mir nur ein stilles Alter in Tibur wünschen'. Obwohl der Dichter nicht alt ist, sondern noch in den kräftigsten Jahren steht, verzichtet er doch auf die Ideale einer thatenlustigen Jugend und auf die Scheinideale so vieler junger Zeitgenossen, welche das Gefühl innerer Unbefriedigung und Ermüdung künstlich zu überwinden suchen durch die Anregungen und

Anreizungen weiter Fahrten in unbekannte Länder und eines abenteuerlichen Kriegslebens; nur ein Ideal hat der vielleicht noch nicht vierzigjährige Mann für seine Zukunft: ein ruhiges Alter. So spricht sich zugleich das Gefühl der Entsagung gegenüber Jugend und Thaten und Welt- und Stadtleben aus und das Gefühl des Verlangens nach Ruhe und Stille, nach Einsamkeit des Lebens in dem menschenleeren Tibur. Aber auch auf dieses Ideal verzichtet er, weil er die Nähe und Notwendigkeit des Todes spürt; freilich er stirbt ungern, man hört es an dem Schweigen vom Sterben selbst, man glaubt es zu hören an dem leisen Zittern der Stimme in der Schilderung der Schönheit der Erde und des Lebens; aber er verzichtet auf längeres Leben, und aus dieser Entsagung wiederum entspringt das schmerzlichsüfse Verlangen, zum letzten Male noch die Schönheit und Freude dieser Erde zu schmecken: 'leben will ich in der Einsamkeit, aber sterben und begraben liegen will ich dort am Galaesus, an dessen grünen Borden die silberwolligen Schafe trinkend stehen, in den Gefilden, in denen einst Phalanthus als König gebot, wo Honig fliefst süfs wie hymettischer und die Olive schöner gedeiht als in den Ölgärten des grünen Venafrum, wo Jupiter Sommer und Winter die mildesten Lüfte des Himmels und Bakchus die edelste Frucht der weintragenden Erde beschert — dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn'.

Horaz hat in seinem Leben, wie seine edleren Zeitgenossen, zuweilen sich gesehnt nach einem glückseligen Lande, wo immer milder Frühling sei, wo es keine Mühe und Arbeit, keine Sorge und kein Leid, keinen Unfrieden und Streit, keine Sünde und keine Strafe mehr gebe; er hat dies Land im Leben nicht mehr erreicht, aber im Sterben ist ihm — man vernimmt es aus seiner Schilderung —, als blicke er wenigstens von fern her, wie vom Berge Nebo, hinüber in das ersehnte Land.

Die elfte Ode des zweiten Buches[1]).

Das Lied, welches Horaz an Quinctius Hirpinus gerichtet hat, wird von einem Teile seiner Erklärer, Hofman Peerlkamp an der Spitze, mit besonderem Ingrimm behandelt und aus dem Kreise horazischer Gedichte geradezu verstoſsen; auch Wohlwollendere finden bald da bald dort etwas auszusetzen; nur Meineke hat den Mut gehabt das arme Ding geradezu als seinen kleinen Liebling in Schutz zu nehmen. Ich bitte nicht, wie es jetzt seltsamer Weise oft geschieht, um Entschuldigung dafür, wenn ich das Vielbesprochene noch einmal bespreche; ein allgemein befriedigendes Urteil ist noch nicht gefunden, und bis das gefunden wird, ist es Pflicht, um die Erklärung sich immer wieder zu mühen.

'Quid bellicosus Cantaber et Scythes —.' Man sagt, es sei Unsinn jemand über die Gefahren eines Skythenkrieges damit beruhigen zu wollen, daſs man ihm entgegenhalte, das adriatische Meer trenne ja die Skythen von Italien, daſs man also die wirkliche Entfernung des Feindes vermindere und die stärker als das Meer trennenden bevölkerten Landstrecken ignoriere. Gewiſs ist das Unsinn. Ich nehme aber an, der Dichter wolle seinen Freund mit dieser geographischen Hinweisung gar nicht beruhigen, er motiviere vielmehr aus des Freundes, vielleicht aus seinem eignen Sinne sogar, die Besorgnisse des Freundes: 'frage nicht, was der Skythe, nur noch durch das Bollwerk des Adriameers von uns geschieden, im Schilde führe.' Wörtlich kann die Stelle dies genau ebenso

1) Verglichen sind noch im besondern: Hanow, Züllichauer Progr. 1856. Peil, Animadversionum criticarum in Hor. od. l. II specimen. Halle. Diss. 1864 S. 16 f. Eckstein, Scholae Horatianae. Leipzig. Progr. 1869 S. 21 ff. Bartsch in Fleckeisens Jahrb. 1873 S. 250 ff. Fritzsche, Güstrower Progr. 1877. Baehrens, Lectiones Horatianae. Groningen 1880 S. 12.

gut besagen wie das, was man sie gewöhnlich besagen läſst; im Gedankenzusammenhang aber ist jenes Unsinn, dieses Sinn. Freilich, in beiden Fällen liegt eine Ignorierung der Wirklichkeit vor; aber eine Unwahrheit, welche trösten soll und statt dessen beunruhigt, ist lächerlich; eine Hyperbel, welche einen Ängstlichen in seiner Erregung schwärzer sehen läſst, als in Wirklichkeit nötig ist, kann ernsthaft genug sein. Ernsthafte Hyperbeln noch stärkerer und doch verwandter Art kommen öfter vor: im Gegensatz zu Serern und Indern, welche unter dem östlichen Himmelssaume wohnen, sieht Horaz nach Westen die Parther über Latium hereindrohen; er ermutigt den Mäcenas, nicht länger für die Hauptstadt besorgt zu sein, da Cantabrer, Daker und Skythen geschlagen worden; sieht doch Vergilius den Octavianus sogar die Inder von den Mauern Roms abwehren. Und in den Gedankenzusammenhang des ganzen Liedes paſst die Hyperbel in diesem Sinne. 'Deine Sorgen' sagt er dem Freunde 'gehen auf ferne, zukünftige Dinge: denke statt dessen an den Augenblick und genieſse ihn.' Also die Gefahr wird weiterhin nicht geleugnet; der Wein ist es, der die nagenden Sorgen vertreiben soll, nicht eine geographisch-politische Erwägung. Den Cantabrer sodann nennt er den kriegslustigen, den rastlos kriegerischen, und zwar mit affektvoller Stellung des Attributs: das ist selbstverständlich keine Beruhigung, sondern entweder im Sinne des Quinctius eine Steigerung oder im Sinne des Horaz wenigstens eine Anerkennung der Gefahr. Da Horaz anderswo die Gefährlichkeit des Cantabrers mit noch viel stärkerem Ausdrucke bezeichnet, als es hier geschieht, so kann er hier nicht etwa bloſs einen übertriebenen Ausdruck des Freundes citieren wollen, er erkennt die Gefahr eben an: da muſs doch nach allen Regeln und, was mehr ist, nach allem natürlichen Gefühl das Attribut des Skythen für diesen eine Bedeutung haben, wodurch es dem Attribut des Cantabrers entspricht; also auch für die Skythen steigert der Dichter oder anerkennt er wenigstens die Gefahr, er sieht sie nur noch durchs Adriameer von Italien geschieden[1]).

1) Bartsch a. O. S. 253 erklärt so: der Skythe werde, wenn er auch einst bis ans adriatische Meer vorgedrungen sein werde, doch

'Nec trepides in usum poscentis aevi pauca.' Man fragt: ist es lateinisch oder augusteisch 'trepidare in aliquam rem' zu sagen? Ich würde nicht fragen: sagt man lateinisch '*esse* in aliquam rem'? oder aber ich würde mir die Frage mit nein beantworten müssen; und doch ist die Redensart 'est in rem' gut lateinisch. Hätte ich den Ausdruck zu erklären 'condere urbem in spem diuturnitatis' oder 'Capuam captam ostentare in fidem rerum secundarum', so würde ich meine Zuflucht nicht nehmen zu der grammatischen Zulässigkeit eines 'condere in aliquam rem' u. dgl. Nein, jenes 'in rem' im Sinne von 'in der Richtung des Gegenstandes, im Sinn der Sache, zum Vorteil, vorteilhaft' ist eine feste, geschlossene Redensart fast adjektivischen Sinnes geworden, und ich verbinde sie als Prädikatsbestimmung auch mit 'esse'. Ebenso sind 'in spem, in fidem, in gratiam alicuius' oder 'alicuius rei' geschlossene adverbiale Verbindungen, welche sehr wohl mit Verben verbunden werden können, die sonst überhaupt nicht oder in ganz anderm Sinne mit 'in' und Accusativ verbunden werden. Die Frage ist nicht eine grammatische, sondern eine logische: kann logischer Weise z. B. zu dem in sich geschlossenen, absoluten Ausdruck 'urbem condere' unter Umständen eine adverbiale Bestimmung hinzutreten, welche sagt, in welcher Absicht, auf welche Hoffnung hin man die Stadt gründe? An unserer Stelle also sage ich: 'in usum alicuius' oder 'alicuius rei' ist eine Verbindung im Sinne von 'zum Zweck und Ziele der Benutzung durch jemand oder für etwas' So findet sich bei Livius, nur ohne Genitiv dabei, der Ausdruck 'plures, quam quot satis sunt *in usum*, ignes accendere', 'mehr Feuer anzünden, als zum Zwecke der Benutzung durch die Soldaten nötig sind'. Horaz selber hat in den Oden die Worte '*humanos in usus* omne sacrum rapiente dextra', und es ist nicht etwa zu konstruieren 'rapere in aliquam rem', was einen ganz andern Sinn hat, sondern 'rapere' hat für sich den geschlossenen, absoluten Sinn von 'rauben, wegraffen', und dazu wird hier auf die Frage 'zu welchem Zwecke? zu wessen Benutzung, zu wessen Nutz und Frommen?' die Bestimmung hinzugefügt

---

noch immer durchs Meer getrennt sein. Das ist gegen die Logik der Tempora: 'remittas quaerere, quid cogitet divisus'.

'zum Zweck der mancherlei Benutzungen durch die Menschen'. Die Trinkbecher nennt Horaz 'nati *in usum laetitiae* scyphi': auch der Grundbedeutung von *nasci* 'entstehen, geboren werden' liegt die Bedeutung 'bestimmt werden wozu' noch fern, es ist absolut; aber es ist logisch und natürlich, daſs eine Reihe von Bestimmungen der Zwecke und Ziele dieses werdenden Daseins an 'nasci' und 'natus' sich anschlieſsen: Cicero wagt sogar das kühne 'nascimur in miseriam sempiternam', Horaz gebraucht das weit weniger kühne 'natus in usum laetitiae', 'geschaffen und existierend zu Nutz und Frommen, zum Dienst der Fröhlichkeit'. Also an unserer Stelle wiederum heiſst 'in usum aevi poscentis pauca' wörtlich: 'zum Zweck der Benutzung durch eine Zeitdauer, zu Nutz und Frommen einer Zeit, welche Weniges fordert'. Kann denn nun logisch diese Bestimmung mit dem Begriff 'trepidare' verbunden werden?

'Trepidare' bedeutet, wie die alte und die neue Etymologie sagt, 'sich in Verlegenheit hin und her wenden'; es bezeichnet, wie der Sprachgebrauch namentlich der Historiker zeigt, ein hastiges Hin- und Herlaufen im Zustande und Gefühle der innern Aufregung oder Angst; der Begriff der Eile und der Begriff des Hin und Her erscheinen überall verbunden, daher überall der Sinn der Unsicherheit und innern Erregung. Das scheue Bächlein bei Horaz strengt sich gewaltig an, sich durchzuhasten im Zickzacklauf seines Gerinnes, und man sieht ihm ordentlich die innere Aufregung an, mit der es um alle Ecken und Kanten herumläuft; das Leben des Horaz hat sich hasten müssen das achte Lustrum abzuschlieſsen, und weil das schon einige Angst und Not gekostet hat, ist das Urteil des Dichters über die Reize der blonden jungen Phyllis um so unparteiischer. Aus diesem Hin- und Hereilen in unsicherer Hast und Erregung folgt, wie schon die Lexika zeigen, die Bedeutung einer aufgeregten Geschäftigkeit und hastigen Vielgeschäftigkeit, die wohl ein Ziel hat, aber vor sich selber nicht recht zum Ziele kommen kann — etwa wie die fliehenden Mäuse bei Phädrus vor den engen Mauselöchern umherhasten und sich abmühen und damit sich hindern hinein zu kommen: 'cum victi mures .. artos circum trepidarent cavos',

oder wie bei den Historikern bei plötzlichem Alarm die Soldaten rasch sich zu waffnen und zu ordnen suchen und vor hastigem Rennen und Laufen nicht rasch genug zur Ordnung kommen. Sehe ich von den Worten 'in usum aevi' vorläufig noch ab, so paſst auch das 'nec trepides' in dem zuletzt erwähnten Sinne sehr gut zu den vorangehenden Worten. Man hat in die Worte 'nec trepides' freilich durchaus den Sinn bringen wollen: 'suche doch nicht ängstlich dir Besitz und Reichtum zu erwerben'; aber was haben denn etwaige neue Cantabrer- und Skythenkriege mit dem Erwerb zu thun? ist Hirpinus Groſskaufmann und Börsenmann? sollen seine Gedanken und Pläne für die Ewigkeit, von denen der Dichter nachher redet, Nahrungs- oder Gründungssorgen sein?[1]) und die Unsicherheit finanzieller Unternehmungen sollte der Dichter mit den Blumen des Frühlings und dem wechselnden Monde illustrieren? dann hätte freilich das schöne sechste Lied dieses Buches, das Lied, das man in neuester Zeit zu einem Gedichte über Wohnungsnot gemacht hat, an unserm Gedichte hier ein würdiges Pendant. Die Verbindung der beiden Gedanken 'frage nicht nach den drohenden Kriegsgefahren' und 'sei doch nicht ängstlich wegen Erwerbs von Besitz' wäre um so wunderlicher, als sie durch die Partikel *nec* vermittelt ist; 'nec' statt 'neve' oder 'neu' bezeichnet doch, daſs der zweite Gedanke kein neues, selbständiges Verbot bringt, sondern nur die nähere Bestimmung der Ausführungsform für das vorangehende Gebot oder Verbot giebt: 'appone lucro nec sperne' 'schlag zum Gewinn, indem du nicht verschmähst'; 'ne quaesieris nec temptaris' 'frage nicht nach der Zukunft und versuche also nicht'. So hier: 'laſs ab vom Fragen und Sinnen über die Kriegspläne der Cantabrer und Skythen, indem du also nicht in Hast und Vielgeschäftigkeit dich plagst'[2]). Also nicht den neuen und mindestens überraschenden Gedanken von der Sorge um Erwerb und Besitz bringt 'nec trepides',

---

1) Grotefend spricht in seiner Weise vom allzubesorgten 'Ökonomen' Hirpinus.

2) Eckstein a. O. S. 23 will 'neu' statt 'nec' und meint, jenes 'ne quaesieris nec temptaris' sei andrer Art: nach unsrer Auffassung sind die Stellen gleichartig.

sondern den blofs genauer ausführenden, und 'non trepidare' steht zu 'remittere quaerere' im gleichen Verhältnis, wie an den vorhin angeführten Stellen 'non temptare' zu 'non quaerere' und 'non spernere' zu einem zu denkenden 'non apponere lucro', also in dem Verhältnis eines synonymen, blofs generelleren oder spezielleren Begriffs.

Insofern pafst der oben erörterte Sinn von 'trepidare' 'sich geschäftig mühen, quälen', wie gesagt, recht gut zu den vorangehenden Worten; es fragt sich nun blofs, ob er auch zu dem passe, was folgt: 'in usum aevi pauca poscentis', was also mit den Worten 'sich ängstlich, hastig bemühen zum Zwecke der Benutzung durch eine Zeit, die weniges verlangt' gemeint sei. Ich erinnere an das Lied III 29: Mäcenas sorgt und fürchtet, was wohl die Serer, die Baktrer oder die Skythen für Gedanken und Pläne haben mögen, und da meint Horaz, Gott habe die Zukunft weislich verhüllt und lächle, wenn ein Sterblicher mehr als recht sei sich mühe und quäle. Die Stelle ist für uns wichtig: 'trepidare' wird hier ebenfalls im Sinne von 'sich mühen, sich abquälen' gebraucht, man übersetzt es auch so, und es wird gebraucht ganz von denselben politischen Sorgen um die Sicherheit des Reiches, von denen wir es an unserer Stelle verstanden wissen wollen: es bezeichnet das vielgeschäftige Bemühen, durch Befragung der Freunde fern und nah, durch Haschen nach politischen Nachrichten, durch politische Konjekturen und Kombinationen, durch Befragung des Schicksals auf allerlei Art sich über die Lage und den Bestand des Reiches zu vergewissern; endlich — und das ist ebenfalls wichtig — sagt Horaz in den Worten an Mäcenas deutlich, dafs dessen Bemühen und Sorgen darum nutzlos sei, weil der Mensch die Zukunft doch nicht wissen und für sie nicht vorsorgen könne. Zweierlei ist mir nach dieser Stelle unzweifelhaft: erstens dafs 'trepidare' in solchem Sinne, von politischen Sorgen und Mühen gebraucht, durchaus eine Bestimmung des Zweckes bei sich haben kann, und zweitens dafs die Zeitdauer, welche Nutzen haben soll von den politischen Sorgen und Mühen, eine zukünftige ist, für die eben ein solches Bemühen doch nutzlos bleibt. Es fragt sich aber, ob wir die Dauer der Dinge überhaupt oder die

Dauer des Reiches oder die des Hirpinus und seines Lebens verstehen sollen. Das Wort 'aevum', mit dem Grundbegriff der zeitlichen Dauer, kann unter Umständen die Dauer im weitesten, höchsten Sinne, die Ewigkeit bezeichnen, es kann die relative Dauer. menschlicher Dinge oder eines menschlichen Lebens, also die Zeitlichkeit bedeuten, und das ist die gewöhnlichste Bedeutung; in letzterer Anwendung kann wiederum die Dauer des ganzen Daseins oder Lebens oder die Summe der bisherigen Dauer oder aber die zukünftige Dauer damit gemeint sein. Hier steht 'aevum' ganz ohne besondere, unterscheidende Bestimmung. Denn 'poscentis pauca' ist offenbar nicht unterscheidendes Attribut, sondern es ist prädikativ gebraucht und giebt den Grund an, warum Hirpinus nicht ängstlich bemüht sein soll; unterscheidend auch deshalb nicht, weil man von jeder der oben genannten Arten wenigstens der relativen Dauer sagen könnte, sie fordere weniges. Ferner steht 'aevum' in einer Stellung zwischen 'poscentis' und 'pauca', dafs es ganz tonlos gesprochen werden mufs als ein Begriff, der im Zusammenhang völlig selbstverständlich ist. Aus beiden Gründen nehme ich 'aevum' hier in der allgemeinsten, selbstverständlichsten Bedeutung von der relativen Dauer der Dinge überhaupt, von der Zeitlichkeit, so dafs die Dauer des Reiches und die Dauer des Hirpinus nur in dem allgemeinern Begriff mit enthalten sind. Der Zusammenhang ergiebt aufserdem, wie gesagt, dafs an eine noch nicht vergangene, sondern erst kommende Zeitlichkeit gedacht ist. Zu Nutz und Frommen dieser Zeitlichkeit also quält sich Quinctius, er sucht sie mit seinen Gedanken und Plänen, seiner politischen Thätigkeit sicher und glücklich zu machen; natürlich thut er das, damit das Reich und Italien, seine Mitbürger und er selbst in dieser Zeitlichkeit ebenfalls sicher und glücklich bestehen und leben mögen.

Dieses Bemühen aber, sagt ihm der Freund, soll er lassen; denn die Zeitlichkeit, für die er so vielgeschäftig ist, fordert nur weniges. Nicht ein Weniges von Reichtum, Macht, Genufs, sondern eben ein Weniges von Sorgen, Mühen und Geschäftigkeit. Man könnte 'trepidare', wie es auch einzelne Lexika richtig thun, durch 'sat agere' und 'multa agere' wieder-

geben; Horaz giebt denselben Sinn ein andermal durch 'nimium cavere' wieder, und zu diesem 'sat, multa, nimium' im Begriff von 'trepidare' ist unser 'pauca' der ganz entsprechende Gegensatz. In dem Liede, worin Horaz die Sehnsucht der Menschen nach Ruhe und Seelenfrieden schildert, ruft er aus: 'quid brevi fortes iaculamur aevo multa'? Man hat auch da, wie an unserer Stelle, an das Jagen nach Besitz gedacht, aber gewiſs mit gleichem Unrecht; denn derjenige, welcher nach der folgenden Schilderung nach südlichen Zonen zieht, welcher das Kriegsschiff besteigt oder im Reitergeschwader dahin sprengt, will ja in der Fremde, in See- und Landkrieg nicht Gut und Ehre gewinnen, sondern der innern Unruhe, sich selber entfliehen, auf Reisen, in abenteuervollem Leben den Seelenfrieden finden; und da fragt ihn der Dichter: warum so viele, umständliche Anstalten, so viel Pläne und Gedanken um Ein Ziel? warum so mutig in diesen vielen Unternehmungen, da du doch über solchen Vorbereitungen und Anstalten hinsterben kannst, ehe du das Eine Ziel erreicht hast? da du mit diesen Anstalten das Ziel doch nicht erreichst? Es entspricht also der Ausdruck 'multa iaculari' dem Ausdruck 'trepidare' an unserer Stelle, und das Wort 'multa' dort hat an unserm 'pauca' hier seinen genauen Gegensatz.

Welches ist nun aber der Zusammenhang der eben erläuterten Worte mit den asyndetisch angereihten folgenden 'fugit retro levis iuventas'? Man faſst das Letztere als eine Begründung zum Erstern, und ich kann nach der Art solcher Asyndeta auch nichts anderes darin sehen; aber was wird begründet? daſs die Zeitlichkeit überhaupt wenig Mühe und Sorge verlange? oder daſs Quinctius sich nicht quälen solle um dieser wenig fordernden Zeitlichkeit willen? Ich glaube, das Zweite. Man hat die Worte 'fugit retro levis iuventas' u. s. w. freilich auch allgemein als eine Charakteristik alles menschlichen Lebens verstanden; aber ist denn das menschliche Leben von Jugend auf und ins hohe Alter hinein fortwährend ein Zustand des Übergangs der vollen, weichen, blühenden Jugendfülle in das graue, trockene Alter? Nein, dieser Übergangszustand, wie ihn die beiden gleichzeitigen Thätigkeiten 'fugit iuventas' und 'pellente canitie' bezeichnen,

ist ein ganz spezieller, welcher im reifern Mannesalter eintritt, und wir können also diese Altersbeschreibung nicht als Charakteristik des menschlichen Lebens überhaupt, sondern nur als Charakteristik des kritischen Alters betrachten, in welchem augenblicklich Hirpinus und mit ihm wohl auch Horaz steht. Ich stelle mir also den Hirpinus als einen Mann vor, bei dem das Haar grau wird, bei dem die Schönheit und die Weichheit und Glätte von Gesicht und Leib eines jüngern Mannes im Übergang begriffen ist in die trockene Härte des Alters, bei dem die Liebe das Ungestüm und den Übermut ablegt und der Schlaf nicht mehr der freundliche, stets zuvorkommende und beliebig lang bleibende Freund ist, sondern der praktisch unentbehrliche, aber nur auf bestimmte Zeit und Dauer sich einstellende Diener wird; und alles dies trat bei einem sinnlichen, nervösen, rasch lebenden und rasch sich verlebenden Geschlechte, wie das der letzten Bürgerkriege war, gewifs früh genug ein; mit weifs sich färbendem Haare und gedämpftem Liebesfeuer schildert sich Horaz selbst in einem Gedichte, welches man aus andern Gründen ungefähr in derselben Zeit entstanden denkt wie das unsrige. Statt aber so die Situation und die Figuren in aller Lebendigkeit zu nehmen, wie sie uns der Dichter giebt, hat man mit wunderbarer Kunst der Erklärung aus unserer zweiten Strophe herausgelesen, dafs die beiden Gestalten noch jugendliche Männer seien, und hat darauf mit unerbittlich folgerichtiger Logik in einer spätern Strophe die grauen Haare der beiden als unpassend für zwei solche Jünglinge erklärt und sie irgendwie anders zu färben oder als unechtes Haar zu beseitigen gesucht[1]). Wenn denn aber mit den Worten 'fugit retro' Hirpinus geschildert wird, dann können die Merkmale des kritischen Alters eines Hirpinus keine Beweise sein dafür, dafs die Dauer menschlicher Dinge nur wenig Sorge und Mühe verlange, wohl aber eine Begründung dafür, dafs Hirpinus bei seinem Alter erst recht sich diese gar nicht erforderlichen Sorgen um die Zeitlichkeit nicht machen dürfe.

1) Zuletzt hat noch Bährens a. O. für 'canos' vermutet 'cultos': der Begriff 'cultus' ist an sich hier überflüssig und im Vergleich zu 'canos' ohne lebendige Anschaulichkeit und kecke Kontrastwirkung.

'Mühe dich nicht so viel um Dinge, die mit aller Mühe doch nicht zu ändern sind — du wirst alt, lieber Freund, und es ist Zeit, dafs du vom Leben noch geniefsest, was du kannst!' Man mufs blofs nicht, wie man es gethan hat, den Hirpinus für eine alte Jungfer ansehen, mit der man klüglicher Weise über ihr Alter nicht spricht, wenn man sie nicht verletzen will; auch darf man nicht, wie man angenommen hat, annehmen, Horaz wolle seinen Freund über die Dauer und den Bestand des Reiches und seines eignen Lebensglückes beruhigen und ihm ein langes, sicheres Leben und Besitzen prophezeien: dann freilich wäre eine so deutliche Erinnerung an das kommende Alter und seine Entbehrungen sehr unzweckmäfsig. Nein, Horaz sagt ja im Gegenteil: 'die Skythen stehen schon drüben über dem Hadriameer: morgen können wir es nicht mehr, darum lafs uns heute leben!' Ebenso offen und männlich wie diese Anerkennung der drohenden Gefahr ist der Hinweis auf das nahende Alter.

'Nicht immer behalten die Frühlingsblumen ihre Zier, und der heute voll leuchtende Mond zeigt nicht immer dies Eine Angesicht: was quälst du dein Herz mit Gedanken für Zeit und Ewigkeit, da es doch dazu nicht stark genug ist?' so fährt die dritte Strophe fort. Auch hier ist die Mahnung ausgesprochen: 'kümmere dich nicht um die Zukunft', aber sie ist von einer andern Seite her begründet als vorhin in der zweiten Strophe. Dort hiefs es: 'mache dir nicht nutzlos so vielerlei Sorgen; denn die Zeit zum Geniefsen ist bald vorbei'; hier heifst es mit chiastisch gegen vorhin veränderter Stellung von Begründung und Begründetem: 'nichts in der Welt dauert; also mache dir keine Sorge um Dauer und Bestehen'. Dort eine Begründung persönlicher Art aus dem kritischen Alter des Freundes selber, hier eine allgemeine aus dem Wesen der Welt, in welcher nichts besteht als der Unbestand; dort eine Abmahnung von der hastigen Vielgeschäftigkeit um die Zukunft, hier von Zukunfts- und Dauergedanken überhaupt. Diese Art einen Gedanken zweimal, aber jedesmal von einer andern Seite, mit asyndetischer Anreihung der beiden Perioden aneinander, mit anaphorischer oder chiastischer Ordnung der Periodenglieder darzustellen,

ist gut horazisch. Mit anaphorischer Ordnung zeigt diese Form z. B. gleich das unserm Gedichte vorangehende an Licinius; chiastisch sind folgende Perioden: 'wenn du von Telephus sprichst, verzehrt mich unauslöschliche Glut; Feuer verzehrt mich, wenn ich an dir die Spur des Wilden sehe'; 'ich singe deine Thaten, Agrippa, so wenig, wie ich eine Ilias singe: ich bin zu schwach zu beidem; niemand ist stark genug Helden der Ilias zu besingen: ich also singe leichtere Liedchen'. Den Ausdruck 'consilia aeterna' fasse ich folgerichtiger Weise in demselben Sinne wie vorher 'trepidare in usum aevi', also 'aeternus' im Sinne der relativen Dauer menschlicher Dinge, 'consilia' im Sinne der politischen Gedanken und Entwürfe, mit denen sich Hirpinus quält und die auf den Bestand und die Dauer des römischen Reichs und damit des Daseins seiner Einwohner, Hirpinus inbegriffen, gerichtet sind[1]).

Dieser erste Teil unseres Liedes, die drei ersten Strophen umfassend, ist negativ, abmahnend von Zukunfts- und Dauergedanken; die übrigen Strophen bilden dazu den positiven zweiten Teil, eine Mahnung zum Genufs des allernächsten Augenblicks. Der negative erste Teil war seiner Natur gemäfs, eben weil er negativ und weil er einleitend war, ruhig, sententiös, argumentierend gehalten; der zweite Teil ist von einer Lebendigkeit der Anschauung, von einer dramatischen Unmittelbarkeit der Darstellung und einer dramatisch sich steigernden Stimmung, dafs von einem solchen Dichter, wenn es denn nicht Horaz sein sollte, nicht blofs Horaz, sondern auch recht viele moderne Lyriker lernen könnten. Und diese dramatische Lebhaftigkeit ist für den zweiten Teil ebenfalls naturgemäfs: es gilt den sinnenden, planenden Politiker aus dem grauen Nebel der Zukunftsspekulation mit Einem Schlage unter die grünen Bäume des Lebens zu versetzen; es soll ja der allernächste Augenblick schon sein, der genossen wird, da für den nächsten schon keine Sicherheit mehr ist. 'Also keine mühseligen Umstände, um Gottes willen nicht: unter eine hohe Platane, wenn du willst, oder hier gleich unter

1) Vgl. Eckstein S. 25.

diese Pinie, so ohne weiteres hingelagert; duftende Rosen und assyrische Narde in die grauen Haare, und dann getrunken! — ja, er zerstreut sie, ich spür' es, der Gott der Freude zerstreut die nagenden Sorgen. Da, wer läuft von euch Pagen hin und kühlt den hitzigen Falerner, gleich aus dem Quell, der hier vorbeifliefst? Du, hol uns die Lyde mit der Laute her, aber keine grofsen Umstände, sag ihr!'

Der Anstofs, den man in diesem Teile des Gedichts an den Worten 'sub alta vel platano vel hac pinu iacentes' genommen hat, braucht nicht genommen zu werden, wenn man nur die dramatische Lebhaftigkeit der Anschauung nicht verkennt: Horaz sieht sich in einem Park oder Garten, und um die nächsten Augenblicke zu geniefsen, will er eine hohe Platane oder sonst einen Baum aufsuchen, in dessen Schatten es sich behaglich zechen lasse; da sieht er zu allernächst eine Pinie, und auf diese weist er hin: 'oder hier gleich unter der Pinie — das ist noch einfacher'[1]). Auch an den grauen Haaren, um welche die beiden Zecher Rosen duften lassen wollen, hat man unnötiger Weise Anstofs genommen: die Farbe pafst, wie schon bemerkt, durchaus zur zweiten Strophe und zum kritischen Alter der beiden Freunde. Freilich, gewissenhafte Erklärer sagen, wenn die Jugendfrische noch im Fliehen sei, sei doch nicht gleich das dürre, graue Alter da, und wenn das Grau des Alters noch dabei sei die Jugendblüte zu vertreiben, so sei das Alter noch nicht grau, sondern werde es erst. Wie weit der Prozefs des Ergrauens vorgerückt war, wissen wir nicht und brauchen wir zum poetischen Verständnis glücklicherweise nicht zu wissen; aber dafs in der Vorstellung von zwei rosenumkränzten Grauköpfen ein kecker, übermütiger und für Verehrer Anakreons und Zeitgenossen des Horaz nicht etwa anstöfsiger Widerspruch sich ausspricht, der zur bakchantischen Stimmung des zweiten Teiles der Ode sehr gut stimmt, das glaube ich zu fühlen, und zu diesem kecken, übermütigen Ton, durch welchen der poetischen Situation nach der Freund umgestimmt werden soll, würde selbst eine Übertreibung der thatsächlichen Erkenn-

1) Vgl. Eckstein S. 25 f.

barkeit des Alters, wenn eine solche Übertreibung hier vorläge, recht wohl stimmen. Also dafs die beiden Freunde auf einmal ganz vertrocknete, eisgraue Greise geworden seien, davon ist hier, in der vierten Strophe, gewifs nicht die Rede, und ebenso versteht man die zweite Strophe grundfalsch, wenn man meint, mit der Zeit, wo das trockene, graue Alter die Jugendblüte und Jugendfreude vertreibe, sei ein welkes Greisentum bezeichnet. Man denke sich doch blofs Jugend und Alter so, wie es der Dichter will, als zwei persönliche Mächte und Gestalten, die sich in das menschliche Leben und die Herrschaft darüber teilen, doch so, dafs zwischen den unbestrittenen Herrschaftsgebieten der einen und der andern die streitigen Durch- und Übergangsgebiete liegen: ganz von selber stellt man sich dann die Jugend als eine Gestalt von frischer, blühender Kraft, von glatter, runzelloser Weichheit vor, und ihr Gefolge bilden die Gestalten des Schönheitsreizes, der mutwilligen Liebesgötter und des liebenswürdigen Schlummers; das Alter sieht man als verschrumpfte, graue, grämliche Erscheinung, und man erkennt im reifern männlichen Alter am ergrauenden oder ergrauten Haar und an der härtern, durchfurchten Haut das siegreiche Vordringen des grauen, trockenen Alters und das allmähliche Zurückweichen der blühendschönen Jugend mit ihrem Gefolge, ohne dafs deswegen wie über Nacht der Mann zum Greise geworden wäre[1]).

Stärkern Anstofs giebt die Bezeichnung der Lautenspielerin Lyde als Dirne. Und gewifs, ein Ehrenname ist 'scortum' nicht. Aber es bezeichnet auch nicht unmittelbar wie 'meretrix' das Gewerbe, sondern ist nach Ableitung und Neutralform ein bildlicher Volksausdruck, und als solcher ist es immerhin geeignet auch scherzhaft gebraucht zu werden. Und mich dünkt, in der Stimmung, in welcher Horaz hier am Schlufse des zweiten, des dramatischen Teiles unserer

1) Verwandt ist wohl Ecksteins, von Bartsch mifsverstandene Meinung, wenn er S. 24 sagt, in allgemeinen Gedanken zähle man nicht alle Zwischenstufen — also hier des Lebensalters — auf. Zwar ist der Gedanke hier speziell angewendet, aber die Gestalten der Jugend und des Alters haben etwas Allgemeines und Allgemeingültiges.

Ode spricht, wo er schon mitten in das improvisierte Zechgelage und dessen Weinlaune hinein versetzt ist, wo er schon keck den grauen Haaren Trotz geboten hat, in dieser etwas tumultuarisch bakchischen Stimmung zweier Junggesellen ist der Ausdruck zwar drastisch derb, aber auch dramatisch lebendig — dafs er auch streng thatsächlich für Wesen wie Lyde der bezeichnende sei, ist ja nicht zu bezweifeln. Übrigens kann das seltsamst klingende Substantivum seinen richtigen Ton und Klang bekommen durch sein Attribut: Horaz nennt Lyde '*devium* scortum'. Wenn freilich Peerlkamp in der köstlich ingrimmigen Laune, in welcher er gerade unser Lied behandelt hat, den grimmig kurzen Beweis führt, weil 'devius' heifse 'von der Strafse fern', so bedeute es hier 'in irgend einem engen Seitengäfschen Roms wohnend', und also sei 'devium scortum' eine ganz niedrige und gemeine Dirne — wenn, sage ich, dieser Beweis ebenso logisch zwingend wäre, wie er kurz und willkürlich ist, dann wäre es um Lyde völlig geschehen, und dann freilich hätte Horaz diese Worte nicht geschrieben. Aber ich möchte wirklich wissen, was das auch nur für ein Interpolator gewesen sein sollte, der den Horaz seinen Pagen ausdrücklich nach den verrufensten Quartieren schicken liefs; schon wegen der weiten Entfernung würde hier, wo alles auf rasche Improvisation des Gelages ankommt, die Bezeichnung einer abgelegenen Wohnung selbst für einen Interpolator thöricht sein. Gewöhnlich nimmt man an, 'devium' bedeute, dafs Lyde als Dirne ihrem Gewerbe nicht auf der öffentlichen Strafse nachgehe, also eine nicht ganz gemeine, sondern verhältnismäfsig anständige Dirne sei; damit freilich, dünkt mich, macht man den Ton lächerlich pedantisch, zumal durch Stellung und Betonung von 'devium' diese Eigenschaftsbezeichnung 'nicht ganz unanständig' neben dem Substantivum 'scortum' nachdrücklich hervorgehoben wird. Ich versuche eine andere Deutung. 'Devius' heifst an sich 'entfernt, weg von der Strafse'; je nach Umständen kann ich näher bestimmen: 'fern von der offenen, der geraden, der richtigen, der bestimmten, der sichern Strafse' u. s. w. Unser Dichter nennt sich selbst 'devius', da wo er in bakchischer Verzückung, fern von Stadt und Menschen, in wildfremde

Gegenden und pfadlose Wildnis sich entrückt sieht; er nennt in der Idylle vom Lucretilis seine Ziegen 'deviae', wenn sie fernab von Hof und Hürde in einsamer Wildnis streifen, ungefährdet freilich, weil Faunus sie behütet. An beiden Stellen ist die sinnlich räumliche Bedeutung 'fernab von der allgemeinen Strafse' noch recht erkennbar, aber es verbindet sich auch deutlich schon damit die Vorstellung von gefährlicher Einsamkeit und gefährlichem Irregehen, und weil der Bakchant mit Lust die einsame Wildnis schaut und die Gefahr ihm süfs ist, wie der Dichter sagt, und weil die Ziegen gern und ohne Furcht vor Schlangen und Wölfen in die Wildnis eindringen, entsteht zugleich die Vorstellung von einem schwärmerischen oder launischen Trotze der Einsamkeit und Gefahr gegenüber. Bei weiterer Übertragung des Wortes kann der Begriff des furchtlosen Eigenwillens mehr zurücktreten vor dem Sinne einer bewufsten sittlichen Direktionslosigkeit und Grundsatzlosigkeit, oder er kann stärker hervortreten in dem Sinne eigenwilliger Tollheit. Cicero spricht im Laelius von der Verderblichkeit der Schmeichelei für die Freundschaft; das Wesen der Freundschaft beruhe darauf, dafs durch sie zwei Herzen eins würden; der Schmeichler, der nur nach dem Munde, nie nach der Wahrheit rede, sei aber nicht einmal selbst eine einzige Seele, sondern sei eine wechselnde, veränderliche, vielförmige und vielgestaltige Seele. Diesen letzten Gedanken von der Vielförmigkeit der Schmeichlerseele begründet nun Cicero mit den Worten: 'quid enim potest esse tam *flexibile*, tam *devium* quam animus eius, qui ad alterius non modo sensum ac voluntatem, sed etiam vultum atque nutum convertitur'? Das heifst: es giebt ja nichts, was sich so drehen und wenden und biegen könnte, was so ohne jede feste, bestimmte Richtung wäre, wie einer, der sich sogar nach Mienen und Augenwinken eines andern richtet[1]). Man hat hier schon in das Wort 'devius' den Begriff der Unwahrheit, Falschheit hineingebracht; dann ist aber der Satz keine logisch richtige Begründung mehr zu dem, was er doch begründen soll; in

1) Cic. Lael. 25; anders die Erklärung von Seyffert im Kommentar.

dem allgemeinen Gedanken 'es giebt in der Welt nichts der Art' heifst 'tam devium' ganz allgemein 'so ohne feste Richtung', im sittlichen Sinne auf den Schmeichler angewendet heifst 'devius' derjenige, der keinem bestimmten sittlichen Willen und Urteil, keinen allgemein und stets gültigen sittlichen Grundsätzen folgt. Hier ist in 'devius' die öffentliche, allgemeine Heerstrafse Sinnbild für die allgemeine sittliche Norm; an einer andern Cicerostelle, die man ebenfalls mifsverstanden hat, ist die Heerstrafse, ähnlich wie in den oben angeführten Horazstellen, Sinnbild des allgemeinen, gesunden, bedächtigen Menschenverstandes, und die Abweichung von dieser Heerstrafse, auf welcher alle andern Menschen gehen, steht auf Einer Linie mit Tollheit. In der fünften Philippischen Rede nämlich wird Antonius bezeichnet als 'homo amentissimus atque in omnibus consiliis praeceps et devius'; man übersetzt 'in seinen Überlegungen und Entschliefsungen vorschnell und fehlgehend' und meint, Antonius entferne sich vom Wege der Wahrheit oder der Tugend; aber von Wahrheit und Tugend ist schon nach dem vorausgehenden Ausdruck 'amentissimus', nach dem gleich folgenden Ausdruck für das gleiche Wesen des Antonius 'furor' und nach dem Zusammenhang der ganzen Stelle nicht die Rede; Cicero sagt vielmehr, ein Mensch wie Antonius, der so ganz von Sinnen sei und bei allen Entschliefsungen kopfüber, rein wie toll und nicht auf der gebahnten, sichern Strafse wie die andern Menschen, sondern mitten durchs Wüste, Wilde in die Gefahren hinein sich stürze — ein solcher Mensch, sagt Cicero, würde sich natürlich nicht einen Augenblick besonnen haben die Barbaren gegen Rom zu führen. — Das eigenwillige Abschweifen des schwärmerisch Verzückten von der allgemeinen, sichern Strafse, das eigenwillige Abirren der launischen Ziegen von allgemein betretenen Wegen, das eigenwillige Abgehen des eigennützigen Schmeichlers von der allgemeinen Richtschnur sittlicher Grundsätze, das eigenwillige Abgehen des tollen Abenteurers von der allgemeinen Richtschnur der Vernunft — alles das bezeichnet 'devius', und überall bezeichnet es ein eigenwilliges Abgehen vom Allgemeinen und Natürlichen.

Wende ich nun diesen allgemeinsten Begriff von 'devius' — denn von einem wörtlich räumlichen Sinne ist nach dem, was oben über Peerlkamps Deutung bemerkt worden, hier abzusehen — auf unsere Stelle an, so ist 'devium scortum' eine Dirne, die eigenwillig abweicht vom Allgemeinen und Natürlichen; welcher Art dieses Allgemeine und Natürliche sei, das mufs, wie an den vier Parallelstellen, so auch hier aus dem Zusammenhang der Stelle selbst sich ergeben. So ist z. B. 'devius in consiliis' oder — man gestatte den Ausdruck — 'devius consultor' ein Mensch, der eben in seiner Thätigkeit als Beschliefsender eigenwillig abweicht von allen gangbaren, natürlichen Wegen des Entschliefsens und Beschliefsens; demgemäfs ist 'devium scortum' ein Mädchen, das in seinem Stand und Wesen als Dirne von allen natürlichen Wegen solcher Dirnen eigenwillig abweicht. In der That, die schon oben besprochene Stellung von 'devium' vor dem Substantivum 'scortum' und die vom Vers bedingte Betonung des Attributes legen es nahe, dieses Attribut als eine Art Gegensatz zum Substantivum zu fassen, als Gegensatz, der die böse Bedeutung des Substantivs teilweise aufhebt und dem Ausdruck klar und deutlich den Ton scherzhaften Vorwurfs giebt. Ebenso macht es der eigentümliche Ausdruck 'wer lockt uns Lyde aus dem Hause?', ein Ausdruck, der offenbar individuell bezeichnend ist für Lyde, aber für sich allein nicht recht motiviert und verständlich ist, dringend wünschenswert, dafs in dem Worte 'devius' ebenfalls ein individuell bezeichnendes, nicht auf viele Dirnen gleichfalls passendes Merkmal Lydes enthalten sei und dadurch jener Zug vom Herauslocken erklärt werde; nun ist ja der individuelle Zug, dafs man Lyde aus dem Hause erst künstlich locken mufs, gerade dadurch individuell, dafs er entschieden abweicht von aller Art und Weise solcher Mädchen, aber er wird eben erklärt durch den Gesamtcharakter Lydes, der überhaupt abweicht von der Art und Weise ihrer Genossinnen. Ganz derselben Art ist ja die im elften und achtundzwanzigsten Liede des dritten Buches von Horaz besungene Lyde: auch dort ist Lyde nach ihrem Verhältnis zum Dichter und nach dem, was er von ihr wünscht, ein Mädchen, das

er im derben Übermut und scherzhaften Vorwurf mit thatsächlichem Recht eine Dirne nennen kann; aber auch dort ist sie eigenwillig und seltsam, hartherzig, hartnäckig, verschanzt hinter eine strenge Nüchternheit und Verständigkeit, so dafs der Dichter das Eine Mal verzweifelnd nur noch durch das Schreckbild von der ewigen Verdammnis der hartherzigen Danaiden und das rührende Gegenbild von der Aufopferung der Einen Hypermnestra Lyde zu erweichen hofft, das andere Mal, am Neptunusfeste, durch List zum Ziele zu gelangen sucht, indem er die gestrenge Lyde erst zum Wein und dann zum Gesang, und im Gesang vom schuldigen Lobe des Festgottes Neptunus in klug berechneter Abstufung bis zum Preise der Göttinnen der Liebe und der Nacht verleitet. Und wenn an dieser letzten Stelle Lyde im Hause des Dichters wohnt und als Herrin seines Haushalts waltet, so pafst das ebenfalls wiederum auf unser Lied an Hirpinus: da hier alles auf rasche Improvisation des Mahles und seiner Freuden ankommt, das Wasser zum Mischen des Weins aus dem zunächst vorüberfliefsenden Bache geschöpft wird und lieber die nächste Pinie als etwa eine fernerstehende Platane gewählt wird, so ist es am natürlichsten, wenn Lyde nicht erst aus ihrem, vielleicht fernliegenden Hause geholt wird, sondern aus dem Hause, das heifst: aus dem Hause des Gartens, des Landgutes herausgelockt wird. Zumal wenn man bei Platanen und Pinien am einfachsten an ein Landgut, einen ländlichen Park denkt, kann eine eigene Wohnung Lydes nicht gut in unmittelbarer Nähe gedacht werden, und kein Wort des Gehens oder Laufens in den Worten des Herrn an den Pagen weckt die Vorstellung von Entfernung: blofs, dafs sie rasch machen soll, läfst der Dichter den Pagen sagen, und dabei denkt man nach den Worten vorher und nachher mehr an die Beschleunigung ihres Entschlusses und ihrer Toilette. Also alle drei Gedichte, in denen Lyde auftritt, geben uns dasselbe Bild ihres Wesens, eines Wesens, das hier derb, aber treffend mit dem Ausdruck 'devium scortum' bezeichnet wird. Freilich, wie ich den Ausdruck übersetzen soll, um ebenso kurz und treffend den Ton der ganzen Stelle wiederzugeben, weifs ich nicht: die absonderliche

Dirne, die eigensinnige, die tolle, verdrehte, der Sonderling oder der Trotzkopf von Dirne — alles das befriedigt als Übersetzung nur halb. Und trotzdem wäre ich zufrieden, wenn ich auch nur den Sinn der Worte erklärt und den Anstoſs einer Stelle, welche Freunden des Dichters immerhin peinlich ist, wenigstens gemildert hätte.

Über die letzten Worte des Gedichtes, die Haartracht der Lyde betreffend, bemerke ich nur, daſs die Haartracht einer Lakonerin zu dem Wesen Lydes ganz besonders gut paſst; mit ihrer Sparsamkeit im Haushalt und ihrer verständigen, nüchternen Enthaltsamkeit in der Liebe ist sie in den Augen des Horaz eine Lakonerin alten Schlages, und wie sie dort am Neptunusfeste als Verehrerin der jagenden Artemis, dieser Göttin herber Jungfräulichkeit und abgehärteter Einfachheit erscheint, so trägt sie hier das Haar so schlicht, wie es nur eine Lakonerin tragen kann, deren Vorbild eben jene Göttin ist.

Zum Schluſs noch ein Wort über Ton und Stimmung des Ganzen. 'Im Westen kämpfen unbezwinglich die Cantabrer, von Osten her drängen die Skythen, deren Reiterscharen schon drüben am Strande des adriatischen Meeres schwärmen; wie die Frühlingsblume heute im ganzen Schmelz ihrer Farben prangt und morgen welk und fahl wird, so ist vielleicht morgen das römische Reich dahin, und Rom sinkt in den Staub, und wir sind tot: darum heute noch, in dieser Stunde noch, noch in diesem Augenblicke genieſsen, was ist, und vergessen, was kommt'. Furcht vor den Barbaren, kein Glaube an die Dauer des Reiches — das giebt die Grundstimmung. Es ist dieselbe Stimmung, wie die, in welche die sechs Römeroden ausklingen: nachdem dort der Dichter mit allem Ernste dem lebenden Geschlechte seine Schuld vorgehalten und dem heranwachsenden Geschlechte den Weg der Sühne gezeigt, schlieſst er mit der eindringlichen, schmerzlichen Klage, wie die Volkskraft des Römervolkes von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr gesunken sei und wie sie noch mehr sinken werde, und wenn für die sittliche und physische Schwächung und Entartung des römischen Volkes die Triumphe der Barbaren Zeugnis ablegen, wie wird das

nächste Geschlecht, das noch schwächere, dem Andrang der Reichsfeinde widerstehen? — Horaz steht ja auch mit dieser Stimmung nicht allein unter seinen Zeitgenossen. Auch Livius glaubt nicht an die Dauer der römischen Welt, und er flüchtet in die Vergangenheit, um Gegenwart und Zukunft zu vergessen; ist ja doch all die emsige, vielgeschäftige Altertumsforschung und Geschichtschreibung der augusteischen Zeit, wo sie nicht politisch tendenziös die Gegenwart zu rechtfertigen und die Zukunft vorzubereiten beflissen ist, nichts als ein Vergessenwollen der praktischen Gegenwart; vergessen aber wollen die Gegenwart edlere Geister nur dann, wenn sie nicht für die Zukunft schaffen können, und das wiederum können sie nicht, wenn sie nicht an die Zukunft und die Dauer der Dinge glauben. Vergils Dichtung ferner schaut rückwärts in die vergangenen beiden Welten der Hirtenidylle und des religiösen Rittertums, und der Ton, in welchem sie spricht, hat oft etwas ergreifend Resigniertes, als verzichtete sie darauf die gegenwärtige Welt mitbilden und gestalten zu helfen für eine schönere Zukunft. Was sind denn auch die zahllosen Weissagungen und Träumereien von einem neuen goldenen Zeitalter und einer völligen Umwandlung der Welt durch die Götter — und Vergil und Horaz haben beide je nach ihrer Art mitgeträumt und mitgeweissagt — was ist das anders als ein Ausdruck des Glaubens, daſs die Welt und das Reich, wie sie sind, nicht dauern können und daſs Menschen sie nicht mehr zu gestalten vermögen? Also auch Horaz glaubt, mag er in anderer Zeit, in anderer Stimmung und in andern Gedichten auch anders sprechen, doch auch zeitweise in so persönlicher und augenblicklicher Gefühlsäuſserung, wie unser Lied sie darstellt, nicht an die Dauer von Rom und Reich. Während aber Vergil durch diesen Unglauben und diese Bangigkeit zum idealistischen Romantiker wird, wird durch dieselben Dinge der viel verständigere und sinnlichere Horaz zum Dichter des Lebensgenusses. In Zeiten der Angst und des Grauens vor allgemeinem, unentrinnbarem Verderben, in Zeiten der Pest oder des Bürgerkriegs und der Revolution, haben die Menschen immer zumteil in bakchantischem Taumel ihre Herzensangst vergessen: nach uns die

Süudflut! ruft ein solches Geschlecht. Man denke an das Bakchanale der Todesgenossen in Ägypten, nach der Schlacht bei Actium. Kein Wunder, dafs auch in unserm Liede die bakchische Stimmung, mit welcher der Dichter Herr werden will über seinen und seines Freundes Trübsinn, rasch aufgeregt, trotzig und derb übermütig wird. Aber die leichtsinnig leidenschaftliche Lebenslust des zweiten Teiles der Ode klingt für den, der überhaupt eine lyrische Grundstimmung festzuhalten vermag, mit dem zu Grunde liegenden Ernst in mafsvolle Harmonie zusammen, wie die traurige Weisheit des ersten Teils durch die süfse Sinnlichkeit der Lebens- und Naturschilderung, in der zweiten und dritten Strophe, poetisch schön wird. Hervorgegangen sind beide Teile aus Einer Stimmung, wie auch in der Tragödie die Scenen der dramatischen Handlung, in denen Leben und Welt vernichtet wird, und die Lieder des Chors, in denen durch die Empfindung Leben und Welt wiederhergestellt wird, aus Einer Stimmung des Dichters hervorgehen. Da aber die Stimmung des Horaz ihm mit einem grofsen Teile seiner Zeitgenossen gemeinsam ist, indem diese, wie Er, den Unbestand und die Vergänglichkeit in den Bürgerkriegen tagtäglich schaudernd empfunden haben, da ferner der Ausdruck dieser allgemeinen Stimmung ein formschöner, empfindungsvoller und dramatisch lebendiger ist, so möchte ich das Gedicht als ein echt lyrisches und echt horazisches Lied in Schutz nehmen.

Die neunzehnte Ode des zweiten Buches[1]).

In dem neusten Leben des Horaz heifst es: 'Der Hymnus auf Bakchus, II 19, enthält fast nur mythologisches Beiwerk'[2]). Der Satz ist bezeichnend, einmal für diese Lebensbeschreibung, in welcher das wirkliche Leben von Dichter und Dichtung nicht beschrieben wird, sodann für eine vielverbreitete äufserlich formalistische und historisierende Auffassung der Kunst des Altertums und ihres Wertes für uns.

Also mythologisches Beiwerk! — Was ist denn das Hauptwerk, so zu sagen, in einem lyrischen Gedichte? und was hat Mythus und Mythologie in einem lyrischen Gedichte mit dem Hauptwerk zu thun? — Schöne Darstellung einer Empfindung des Verlangens oder des Fürchtens, der Freude oder des Leides ist die Hauptsache; Mythisches oder Mythologisches verwendet der lyrische Dichter, wenn die Empfindung, die es ihn darzustellen drängt, in dem Mythologischen einen schönen, für ihn und seine Zeit wirksamen Ausdruck gefunden hat. Alkaios z. B., eben aus dem Sturm entronnen an den Strand, der noch von den Wellen nafs ist, dichtet ein Lied auf Aphrodite; wäre uns ein solches erhalten, es würde gewifs viel mythologisches Beiwerk und konventionelle mythologische Terminologie im Sinne unsrer historischen und litterarhistorischen Ausleger enthalten; für Alkaios aber würde sich in der schönen, göttlichen Gestalt Aphrodites und in den vertrauten mythologischen Zügen ihres Wesens und Wirkens, in manchem seit

1) Verglichen sind besonders Urteile und Bemerkungen von Bernhardy, Linker, Gruppe, Teuffel, Lehrs, L. Müller.

2) L. Müller, Quintus Horatius Flaccus. Eine litterar-historische Biographie. S. 116.

Homer vererbten, sogenannt mythologischen Epitheton die Fülle alles dessen ausgedrückt haben, wonach sein Herz in Augenblicken der Ruhe nach dem Sturm und in der Fremde am sehnlichsten verlangte; die Fülle der Freuden eines reichen, reizvollen Lebens in der fernen schönen Heimat hätte sich ihm im dargestellten Götterleben lebendig verkörpert. Im Galateagedichte hat Horaz den Mythus von der Europa verwendet: diese Digression von solcher Dimension und so wenig zum Thema gehörig mifsfällt dem neusten Biographen des Dichters ebenso, wie vielen Auslegern[1]); Horaz aber fand im Europamythus das pathetisch-lyrische Urbild zu der Situation seiner Galatea und konnte die Empfindung väterlich verzeihender Liebe zu der treulosen Tochter durch diesen Mythus mit humoristisch wirkendem Pathos ausdrücken[2]). Horaz hat ferner in das Gedicht von Roms Berufung, III 3, das mythologische Motiv eingeführt, Juno im Götterrate bei Romulus' Tod verkündigen zu lassen, dafs Rom zur Weltherrschaft um der Selbstverleugnung der Trojaner willen berufen sei: offenbar, weil die feierliche Begeisterung für Roms Zukunft, falls dasselbe seiner Vergangenheit selbstverleugnungsvoll entsagte, sich ihm und seinen Zeitgenossen poetisch wirksam in dieser mythologisch urbildlichen Form ausdrückte[3]). In dem zweiten Liede des ersten Buches findet sich die Mythenbildung, dafs Octavianus zum Mercurius oder Mercurius zum Octavianus wird; es ist neuerdings — gewifs zur Beruhigung vieler ängstlichen geheimen Horazfreunde — darauf hingewiesen worden, dafs vielfach auch im Kultus damals Oktavian an Merkurs Stelle getreten sei[4]); was aber aus Inschriften noch nicht erklärt ist, das erklärt sich eben aus dem Dichter: der neue Mythus ist vom Volke gebildet in der Not der Zeit, aus dem Verlangen nach einem übermenschlichen Retter; der Dichter wendet den Mythus an, weil sich in ihm die Zeitempfindung am mächtigsten für ihn und seine Hörer ausdrückt.

1) L. Müller a. O. S. 120.
2) S. den Aufsatz über III 27.
3) S. den Aufsatz über III 3.
4) Bücheler, Coniectanea S. 18 f.

Unser Gedicht giebt sich durch seine Formen als lyrisches Lied zu erkennen; die besondern Namen Hymnus und Dithyrambus wollen wir solchen Erklärern überlassen, die an litterarhistorischen Kategorieen Freude haben: die Erklärung unsres Gedichtes haben diese Namen eher gehemmt als gefördert. Als lyrisches Lied will es eine Empfindung zu schöner Darstellung bringen. Ist der dichterische Prozefs nach der Regel vor sich gegangen — und diese Regelmäfsigkeit müssen wir zunächst voraussetzen, bis das Gegenteil uns bewiesen wird —, so haben Erlebnisse des wirklichen Lebens in Horaz Empfindungen des Verlangens oder der Furcht, der Freude oder des Schmerzes geweckt; unter der Nachwirkung dieser Empfindungen auf das Dichtergemüt ist die poetische Stimmung entstanden, und in dieser Stimmung ist dem Dichter die lyrische Idee, das empfindungsvolle Allgemeinbild des Gedichtsinhaltes, gekommen; diese lyrische Idee hat er in lyrischen Kunstformen dargestellt zu dem Zwecke, sich und andre jene Empfindung am schönen Abbild als schön erleben zu lassen. Erklärer und Beurteiler dieses und andrer Gedichte wie Lucian Müller und Lehrs lassen den Lyriker Horaz weder lyrisch noch überhaupt dichterisch verfahren, ohne doch erst bewiesen oder auch nur behauptet zu haben, dafs er ein ganz abnormer Lyriker und Dichter oder auch blofs ein versemachender Schuljunge gewesen sei. Also der Regel vom dichterischen Prozefs folgend und nach den oben angeführten Beispielen mythologischer Poesie nehme ich an: das Mythologische diene der poetischen Darstellung, es gehöre zu der lyrischen Idee und den lyrischen Kunstformen, es sei aber nicht selber an sich das Darzustellende: das Letztere wäre der Fall in einer versifizierten Religions- und Mythenlehre, aber nicht in der lyrischen Kunst. Was ist nun also das Darzustellende, d. h. die Empfindung, welche durch das mythologische Bild von Bakchus' Leben und Thaten wirksam schön zum Ausdruck kommen soll? — Es kann nach Ton und Eindruck des Ganzen, direkt wenigstens, nur eine der positiven Empfindungen, ein Verlangen oder eine Freude sein. Wonach er verlangt, worüber er sich freut, das mufs der Gedankeninhalt und seine Gliederung ergeben.

Es sind drei Glieder. Erstens: Ich habe in der Wildnis den Bakchus leibhaftig schauen und seine Lieder aus seinem Munde, so gut wie die Götter der Wildnis, hören dürfen; zum Zeichen droht noch jetzt der bakchische Aufruhr, hier drin, mich schwaches Gefäfs zu vernichten; zweitens: Ich darf die Thaten und Wunder, welche der Gott in seinen Freunden und an seinen Feinden gethan, verkündigen; drittens: Ja, Bakchus, du bist der Bezwinger der wilden, tötenden Naturkräfte, du bist der Sieger über die Giganten, derselbe Gott in Frieden und Krieg, du bist der Überwinder der Schrecknisse des Todes. Also der Dichter sieht sich, den schwachen sterblichen Dichter, durch den Gott selber in einen neuen Bakchanten verwandelt; er fühlt infolge dessen sich zum Sänger und Verkündiger des segnenden und vernichtenden Wirkens des Gottes unter den Menschen berufen; denn — so erkennt und schaut er begeistert — der Gott ist der Retter und Erneuerer des Lebens in der Natur, in der Weltordnung, im Jenseits. Es erscheint danach als ein Ideal des Dichters, das in der Zeit der Abfassung dieses Gedichtes ein Ziel seiner Wünsche war, wie ein Prophetensänger uralter Zeiten ein neu in die Welt eintretendes göttliches Leben zu verkündigen, realer ausgedrückt: als Dichter die innere Erneuerung seiner Zeit zu fördern. Er ist sich seiner Schwäche wohl bewufst, und er verzweifelt oft daran, dafs das gegenwärtige Geschlecht noch einer Erneuerung fähig sei; er hofft aber, dafs ein empfänglicheres Geschlecht nachfolgen werde; 'Glaubt es, ihr künftig Lebenden!' ruft er, und einem empfänglichen Geschlechte ein schöneres Leben in Liedern zu singen, das ist das Verlangen, welches der Dichter in dieser Zeit öfter empfindet und welches er hier zum Ausdruck bringen will. Aber der Gegenstand dieser realen Empfindung, die realistische Vorstellung eines besseren, glücklicheren Lebens, gestaltet sich dem Dichter in der künstlerischen Stimmung zu der Idee bakchantischen Lebens, eines neueintretenden bakchischen Zeitalters, in welchem Natur, Welt, Leben durch den mächtigen Gott unterworfen und umgewandelt werden. Und zwar gestaltet sich ihm deshalb das Bild gerade in den Zügen der bakchischen Mythologie, weil Dichter und Zeit-

genossen gerade von Ideen aus diesem Kreise lebendig erregt oder, richtiger gesagt, aus der Not und dem Bedürfnis der Zeit heraus solche Ideen wieder lebenskräftig in sich produziert hatten. Die durchaus bakchische Gestaltung des neuen Lebens in der vierten Ekloge habe ich früher besprochen[1]); in der horazischen Ode, in welcher Augustus als der thatsächliche Erneuerer des Lebens bezeichnet wird, III 25, trägt Welt und Sänger ebenfalls wieder bakchisches Kostüm[2]).

Warum aber gerade die Göttergestalt des Bakchus den Menschen und Dichtern der damaligen Zeit eine ideale Erfüllung alles dessen war, was sie innerlich bedurften, habe ich zur Erklärung der vierten Ekloge schon ausgeführt; in unserm Gedichte sagt es besonders der dritte Teil, welcher als schwungvollster das Wesen des Gottes selber in dessen Hauptthaten uns empfinden läfst. Es ist nicht der Gott des Weines im besondern, der dem Dichter vorschwebt, sondern der Gott, welcher wilde Ströme und Meere und giftige Schlangen mühelos bezwingt, das heifst: alle lebenzerstörenden Naturkräfte beherrscht; welcher die Giganten für die Götter besiegt hat, das heifst: die finsteren Mächte, welche die lichte, friedliche Ordnung der Welt und des Lebens zerstören wollen, vernichtet; welcher mit dem goldnen Horn geschmückt den Kerberos in der Unterwelt zu seinen Füfsen gelegt hat, das heifst: als Gott der Lebenskraft sogar dem Zustande nach dem leiblichen Tode seine Schrecken genommen hat und seinen Anhängern und Eingeweihten ein glücklicheres Leben im Elysium verbürgt. Wenn ich die Ideale und die realen Bedürfnisse der Zeit im Einzelnen richtig aus diesen Zügen erkenne, so bedarf die Zeit eines einfacheren, ursprünglicheren Lebens, in welchem mit der Verfeinerung der Kultur auch die leben-mordenden Folgen der Kultur wegfallen, nur die Natur dem Leben feindlich gegenübersteht, aber durch die Macht friedlicher Gesittung überwunden wird; die Zeit bedarf ferner des siegreichen Kampfes, den die Kräfte der Ordnung und des Friedens gegen sittlich und staatlich umstürzende Mächte führen; sie

1) S. Fleckeisens Jahrb. 1876 S. 72 ff.

2) Vgl. den Aufsatz über III 25.

bedarf endlich der Zuversicht, dafs auf das leibliche Leben ein weniger düsteres Jenseits, als wie es bisher die Gemüter ängstigte, folgen werde. Horaz selber hat eine Reihe von Gedichten geschrieben, worin er das Verlangen nach jenem einfacheren Leben darstellte, worin er als Dichter den Kampf gegen die gigantischen Mächte seiner Zeit mitkämpfte, oder worin er tröstlichere Vorstellungen vom Jenseits aussprach; kein Wunder, wenn für ihn persönlich der Gott dieser Lebensart, dieses Lebenskampfes und dieses Lebenszieles zugleich das Idealbild der eigenen schwachen Lebenskraft und Dichterwirksamkeit ist. Was für eine ganz andre Bedeutung bekommt dann die vorletzte Strophe, die man hat beseitigen wollen! In der Erinnerung an den Hohn und Spott, womit einst die Feinde des Gottes während seines Wirkens auf der Erde ihn verfolgten, indem sie ihn den Reigentänzer und Tändler nannten und nun die Menschen meinen liefsen, das sei kein Gott des Kampfes — in dieser Erinnerung erhebt sich der verspottete Dichter vermeintlicher Tändelpoesie und der seiner Schwachheit bewufste sterbliche Kämpfer empor über die Anwandlungen von ängstlicher, schmerzlicher Empfindung der eigenen schwachen, einseitigen Lebens- und Dichtungskraft. Es ist nicht ein matt prosaischer Ton in dieser Strophe, sondern ein wirksam gelassener Ton der Zuversicht, um über Hohn und Spott würdig zu triumphieren: 'Freilich, du galtest damals auf der Erde nicht für einen Kämpfer, nachdem deine Feinde dich verspottet hatten; aber du warst ein und derselbe inmitten des Friedens und des Kampfes; schon immer in Reigen und Spiel warst du der mächtige Gott neuen Lebens, und so warst du auch für dieses neue Leben friedlicher Gesittung ein unwiderstehlicher Kämpfer.' Die Strophe bildet zugleich mit ihrem gelassenen Tone eine künstlerisch wirksame Senkung und Überleitung zwischen der drittletzten und der letzten Strophe, Strophen, welche durch Anaphora mit einander über die Senkung weg verbunden und in vollem, zugleich steigendem Pathos gehalten sind: das Pathos gewinnt auf diese Art für die letzte Strophe neue, gröfsere Kraft. Ganz ähnlich steht gerade die vorletzte Strophe inmitten einer anaphorischen, pathetischen

Periode als Senkung im zwölften Gedichte des ersten Buches[1]); andre Strophen als gerade die vorletzte stehen in anaphorischen Perioden bei Horaz mehrfach so. Vor dem Schlusse des ganzen Liedes hat diese Senkung des Tones dieselbe Wirkung wie der kürzere vorletzte Vers in gewissen metrischen Systemen und Strophen. Schliefslich deutet eben diese Strophe, in Verbindung mit der Anrede an das künftige Geschlecht am Eingang, auf zeitweilige Stimmungen des Dichters, wie sie gerade das nächstfolgende Gedicht, II 20, veranlafst haben, Verstimmungen über die Verkennung seiner eigenen dichterischen Thätigkeit; die Nachbarschaft der beiden Gedichte läfst auch Gleichzeitigkeit vermuten und bestätigt unsre Auffassung der in beiden Liedern dargestellten Empfindungen.

Soviel ich sehe, bleibt bei dieser Erklärung nichts von mythologischem Beiwerk übrig; gegen die Auffassung, als erklärte ich das Gedicht allegorisch, glaube ich mich anderseits ausdrücklich verwahren zu müssen, weil in der Erklärung antiker Dichter die Verwechslung zwischen poetischer Idealisierung und Allegorie ebenso häufig ist wie der Unfug mit dem sogenannten mythologischen Beiwerk[2]). Ich möchte einfach ein lyrisches Gedicht lyrisch-poetisch erklären.

---

1) Vgl. den Aufsatz über I 12.

2) Allegorisch ist die Erklärung von Düntzer, Kritik und Erklärung d. hor. Ged. I 284 f.

Das zwanzigste Lied des zweiten Buches[1]).

'Und all das Zeug soll von Horaz sein?' fragt Lehrs, nachdem er das zwanzigste Gedicht des zweiten Buches prüfend durchgegangen. Ich bin zu der Überzeugung gelangt, dafs 'all das Zeug' in der That nicht von Horaz ist, sondern von uns Auslegern; der Kürze wegen gebe ich an dieser Stelle ohne spezielle Widerlegung Anderer nur meine jetzige Auffassung von Situation und Gedankeninhalt, Idee, Veranlassung und Absicht, und Wert des Liedes.

Der Dichter ist tot; die Neider freuen sich, die Freunde trauern und klagen; das Grab ist bereit, das übliche Klagegeschrei erschallt laut; der liebste Freund ruft die Seele des Abgeschiedenen zum letzten Mal nach Brauch. Da redet die Seele des Verstorbenen in unsichtbarer Schattengestalt und antwortet dem rufenden Freunde: 'auf wunderbaren, mächtigen Schwingen werde ich, in der Doppelgestalt eines göttlich-menschlichen Sängers mit Flügeln, durch die klaren blauen Lüfte des Himmels fliegen und nicht weiter mehr unten auf der Erde säumen, ich werde die Städte der Menschen, wo sie mich beneiden, hinter mir lassen mit einer Kraft, die mächtiger ist als die ihres Neides: nicht aber werde ich, obwohl ich armer Eltern Fleisch und Blut bin, obwohl du mich als Toten jetzt zum letzten Male rufst, in die Erde und in das Grab hinabgehen noch in die Unterwelt gebannt sein.' Während aber der Verstorbene dies verkündet, empfindet er schon mit Schauern die Verwandlung seiner Schattengestalt: er spürt, wie unten über seine Knöchel herauf sich die rauhen

1) Verglichen sind noch besonders: Dillenburger, Quaestiones Hor. S. 77. Dyckhoff, De aliquot Hor. carm. locis suspectis S. 25 ff. Peil, Animadversiones S. 28 f. Bischoff, Über horaz. Lyrik S. 45 ff. 73. 91. Heynemann, De interpol. S. 25 ff. Bährens, Lectiones Horatianae S. 13 ff.

Riemen der Wander- und Flugschuhe legen, fest anschliefsend, für die bevorstehenden weiten Fahrten, und er sieht, wie er oben zum weifsen Flügelwesen wird, indem sich schon Schultern und Finger mit hervorsprossendem weifsem, glattem Flaume bedecken. Nur die Schattenseele spürt und sieht das, und nur an ihrer Schattengestalt nimmt sie es wahr; denn der wirkliche, sichtbare Leib des Toten ist vielleicht schon verzehrt von den Flammen des Scheiterhaufens, an welchem der rufende Freund mit dem Leichengefolge steht. Und die Schattengestalt wird nicht völlig in einen Schwan verwandelt, sondern sie behält die Gestalt eines menschlichen Sängers, und nur oben, an den Armen, nimmt sie die Schwanengestalt an: sie wird also, wie schon vorher angekündigt war, ein Sänger in Doppelgestalt und, wie nachher gesagt wird, ein sangreicher Flügelgänger, ähnlich etwa dem Flügelgänger Mercurius, der mit dem gleichen Worte 'ales' bezeichnet wird. Nach uralter Vorstellung aber, die auch in den Zeiten des Horaz herrscht, tragen Menschen und Götter, welche durch die Lüfte fliegen, an den Füfsen Sohlen oder Schuhe oder Stiefel, geflügelte oder ungeflügelte; hoch hinauf geschnürte Stiefel gehören zur Amtstracht des Götterboten Mercurius, auch wenn er durch die Lüfte fliegt; die römischen Laren, wohlthuende abgeschiedene Geister, bei denen das Attribut des gabinisch geschürzten Mantels und auch der Name 'alites', den sie zuweilen führen, auf rasche Fahrten und Flüge deutet, werden ebenfalls gern mit weit hinaufreichenden Stiefeln dargestellt; auch der wandernde Sänger Orpheus trägt zuweilen hohe Stiefel, ebenso manchmal Dionysos mit seinem Wandergefolge. Dafs aber der Ausdruck 'pelles residunt cruribus' die Vorstellung von hoch hinaufreichendem Schuhwerk hervorrufen kann, das zeigt der Ausdruck des Horaz von einem neuen Senator: 'nigris medium impediit *crus pellibus*'; vom Senatorenschuh braucht auch Martial den Ausdruck 'lunata *pellis*'; einen weiten Schuh nennt Ovid 'laxa pellis'. Der Ausdruck 'pellis' klingt freilich an diesen Stellen etwas geringschätzig; dafs aber auch Horaz keine feine oder kostbare Art Fufs- und Beinbekleidung meinen kann, würde schon das zugesetzte Attribut 'asperae' lehren. Der Abgeschiedene

wird ja in ein Naturwesen verwandelt, teils Tier teils Mensch, und er soll nicht mehr in den Städten der Menschen, den Sitzen verfeinerter Kultur verweilen, sondern in der Natur und in Barbarengegenden: dahin paſst der Flugschuh aus rauhem Fell; ist doch 'pellitus' so viel geworden wie 'rusticus' oder 'barbarus'. Auch das Verbum 'residunt' paſst zu der Vorstellung eines Bekleidungsstückes: 'sedeo' und einzelne Ableitungen werden vom engen und weiten Anliegen, vom 'Sitzen' der Kleidungsstücke gebraucht.

Diese Verwandlung, sagte ich, nimmt die Schattenseele an sich wahr, während die Freunde klagen; vielleicht stehen diese um den Scheiterhaufen: aus dem Scheiterhaufen pflegte sich wenigstens bei der Kaiserapotheose die Seele in sichtbarer Adlergestalt in die Lüfte zu erheben. Nun will denn auch die Seele alsbald — so verkündet sie weiter — hinfliegen, die fernsten, wunderbarsten und schreckhaftesten Orte der Welt zu schauen; das Wort 'visere' wird von Horaz wiederholt gerade von einem kühnen, lustvollen Schauen des Schreckhaften in der Natur gebraucht[1]). Die Seele wird aber die Wunder der Welt schauen als geflügelter Sänger oder sangreicher Fliegender, der Sänger wird also auch Lieder singen, welche diese Naturwunder in ihm erwecken, und zwar wird er sie dort, in jenen fernen Gegenden singen: ihn werden darum künftig hören und kennen lernen — nicht mehr die undankbaren, neidischen Menschen in den Städten, die Menschen der Kulturwelt, sondern die fernsten und die wildesten Völker des barbarischen Nordostens, und die geistig begabten Barbarenvölker des Nordwestens werden verständig die Macht seines Gesanges an sich erfahren[2]). So haben ja

1) III 3, 54 ff: *visere gestiens*, qua parte debacchentur ignes, qua nebulae pluviique rores. III 4, 29 ff: *libens* insanientem navita Bosporum *tentabo* . . ., *visam* Britannos hospitibus feros. Sollte danach nicht 'Daedaleo *laetior* Icaro' das Sinngemäſseste sein? Nach Unger, Emendationes S. 155 ist es früher schon vorgeschlagen worden. Auch die Verderbnis in 'ocior' erklärt sich nach 'Daedaleo' am leichtesten. Das jetzt beliebte 'notior' hat beim Betrachten schreckhafter oder wunderbarer Gegenden keinen Sinn.

2) Bährens a. O. S. 15 schlägt vor, statt 'me peritus discet Iber' zu schreiben: 'me peritus *Ditis* Iber' mit Ergänzung von 'noscet' aus

auch die Sänger der Vorzeit, jene prophetisch-priesterlichen Idealgestalten des Sängertums, inmitten einer wilden Natur und wilder Völker wandernd gelebt und haben durch ihren Gesang Natur und Völker bezwungen, und auch sie haben nicht von den kleinen, schwachen Freuden und Leiden des Kulturlebens schwache Lieder gedichtet, sondern in mächtigen Gesängen von den Geheimnissen und Wundern der göttlichen Welt gesungen; von solchen Dingen singt noch der Sänger Iopas den Phönikern und Libyern bei Vergil. Zu diesem Ideal des Sängertums soll der abgeschiedene Dichter verklärt werden.

Indem aber die Seele des Toten dem Freunde, der am Scheiterhaufen ihren Namen ruft, diese höhere Bestimmung verkündet, erscheint ihr das ganze Trauerceremoniell müſsig und inhaltslos: ich, den du als toten armen Sterblichen rufst,

---

dem Vorigen, in dem Sinne: 'mich wird der bergbaukundige Iberer kennen lernen'. — Wenn Lehrs und Bährens den Ausdruck 'me discet' angreifen, so liegt es bloſs daran, daſs sie durchaus allegorisch erklären, das heiſst, was Horaz von seinem künftigen Leben und Wirken sagt, recht verständig umsetzen in die Begriffe allgemeiner Verbreitung und Lektüre seiner bisherigen Gedichte. Ich nehme schon 'me noscent' vorher in kräftigem und nicht allegorischem oder metaphorischem Sinn: 'mich als geflügelten Sänger, meine verwandelte Persönlichkeit, ihre Erscheinung und ihre Wirkung werden sie kennen lernen'; so läſst Horaz I 15, 26 f. den Nereus zu Paris sagen: 'Merionen quoque nosces'. Im selben Sinne braucht Horaz 'aliquem discere' IV 14, 7 f: 'quem ... Vindelici didicere nuper'; epexegetisch wird hinzugefügt 'quid Marte posses'. Auch '*discere* nectaris sucos' III 3 (welches zwischen den Inchoativen 'inire' und 'adscribi' besser ist als 'ducere sucos', um den Eintritt in das zweite Stadium der Gottwerdung zu bezeichnen) bedeutet 'die Macht der göttlichen Lebenssäfte an sich verspüren und aus sich heraus bezeigen'. An unsrer Stelle heiſst also 'me peritus discet Iber' nicht: 'sie werden in Spanien meine Schriften lesen', sondern: 'sie werden mich perönlich kennen lernen und an sich die Macht und Wirkung meines göttlichen Gesanges erfahren'. Also auch die schöne Konfusion zwischen Schwanhoratius und Gedichtbuchhoratius, über die Lehrs spottet, stammt wie andres 'Zeug' von ihm selber, nicht vom Dichter oder seinem Interpolator. Der Vorschlag von Bährens ist, wie seine meisten Vorschläge, nicht aus dem Gedichte, sondern aus den Buchstaben heraus entstanden. Was soll logisch und lyrisch der Bergbau der Iberer in diesem Zusammenhang?

werde ja doch nicht ins Grab hinabgehen, sondern frei in den Lüften über der Erde schweben — wozu also das Grab und die Grabesehren? ich, der ich hier nur armer Leute Fleisch und Blut bin, werde künftig voll göttlicher Natur und Kraft sein — wozu also Totengesänge und vorwurfsvolle Klagen?

Die Idee des Gedichtes ist also: die Seele eines Dichters, der in der engen Kulturwelt sein Leben rasch und erfolglos hat verrinnen sehen, antwortet nach dem Tode dem letzten Zuruf eines Freundes mit der Verkündigung, daſs der Dichter in Zukunft als idealer Sänger in einer weitern, empfänglicheren Welt leben und wirken werde. Veranlaſst sein mag das Gedicht äuſserlich durch Kränklichkeit oder irgendwelche Erfahrung, die an einen baldigen Tod denken lieſs; der eigentliche Grund scheint mir eine tiefere, dauernde Verstimmung des Dichters, welche erregt ist unter anderm durch Verzweiflung an der eignen Kraft und Wirksamkeit; ich finde die Spuren gerade dieser trüben Stimmung auch anderswo. Der Dichter empfand also das Bedürfnis, die Unvollkommenheit der wirklichen Welt in einem lyrischen Kunstbilde zu überwinden; es tauchte ihm das Bild einer Situation auf, in der er die realen Mängel, Verkennung durch die Mitwelt, Unverbesserlichkeit der Kulturwelt, Nähe und Unvermeidlichkeit des Todes, nur noch als notwendige Momente einer schönen Welt sah und empfand: in der Anschauung und Empfindung dieser von ihm gestalteten schönen Welt tröstete er sich und die Gleichgestimmten. Das ist die Absicht; nicht ein Selbstlob des noch nicht genügend gelobten selbstbewuſsten Dichters, auch nicht eine vergnügte Konstatierung bereits erreichter Erfolge und gesicherter Namensunsterblichkeit soll das Gedicht sein, sondern ein Trost für die Schwäche und Kürze des diesseitigen Dichterlebens und -wirkens und eine tröstliche Vision des mächtigeren Wirkens in einem künftigen, persönlich unsterblichen Sängerleben.

Mich dünkt: wenn Situation und Gedankeninhalt, Idee, Veranlassung und Absicht so verstanden werden, wie eben dargelegt worden ist, dann steigt der Wert des Gedichtes gegenüber der üblichen Schätzung um ein Bedeutendes. Aber

auch die Darstellung des Einzelnen, die für die Wertschätzung sehr in Betracht kommt, ist so von den schwersten Anstöfsen befreit. Wenn die Verwandlung an der Schattengestalt sich vollzieht, ist sie auch für uns aus dem Bereich des krafs Realen dahin gerückt, wohin sie für antike Menschen ohnehin gehörte, in das Gebiet des Geheimnisvollen und des Mystisch-Realen; die plastische Vorstellung eines fliegenden Sängers sodann, wie wir sie auch in der dritten Strophe festhalten wollen, ist schon durch die erste Strophe gegeben, und es ist unsere Schuld, wenn wir in der ersten Strophe nur das Abstraktum einer Allegorie sehen, um uns dann an dem 'massiven Realismus' der dritten Strophe zu ärgern; endlich sind die rauhen Flug- und Wanderschuhe des Wandersängers wilder Völker und wilder Natur geschmackvoller und für die plastische Einbildungskraft schöner als das Einschrumpfen von Menschenbeinen zu dünnen Schwanenbeinen mit Gänsehaut, wie unsere eigne krafs massiv realistische Auslegung die Sache darstellt.

Ob wir heutzutage imstande seien uns in eine solche Welt lyrisch hineinzuempfinden, in welcher der Ausgleich eines mangelhaften Menschenlebens sich gerade in solchen Formen des persönlich unsterblichen Fortlebens vollzieht, ob also das Gedicht noch für uns ein wirkliches Kunstbedürfnis befriedigen könne, das ist eine ganz andere Frage als die, ob es zu seiner Zeit ein wirkliches lyrisches Gedicht gewesen sei. Ich habe blofs die zweite Frage hier zu beantworten versucht.

Aus dem dritten Buche.

Die Römeroden[1]).

Das erste Lied.

Der Dichter der Römeroden ist Priester der Musen. Er spricht zu einer Versammlung und fordert sie auf, jedes störende Wort in andächtigem Schweigen zurückzuhalten und ihm zuzuhören. Aus der Versammlung weist er alle hinaus, die gemeinen, unheiligen Sinnes oder Uneingeweihte sind; diese sind ihm ein Pöbel, gegen dessen Wesen sein inneres Gefühl sich empört, sie sind freilich auch die grofse Masse im Vergleich zur kleinen Schar derer, die geweihten, empfänglichen Sinnes sind. Der Dichter sieht sich also in der Situation eines Priesters, der vor dem Tempel seiner Gottheit oder aber in einem abgeschlossenen heiligen Innenraume eines Mysterientempels zu Eingeweihten oder Einzuweihenden redet[2]); hier ist es ein Musentempel, Er ein Musenpriester, und im Dienste und im Geiste der Musen redet er. Es sind nie vernommene Lieder, die er in diesem Augenblicke zu singen begonnen hat — nie vorher vernommene, wie eben in einem Mysterientempel und vor den Ohren von Neuein-

---

1) Noch im besondern verglichen sind: Dillenburger, Quaestiones S. 83 ff. Kern, Vierzehn politische Gedichte S. 25 ff. Döderlein, Scherflein S. 10 ff. Rührmund, Über die horaz. Oden III 24. 25. 1—6. 14. Potsdam. Progr. 1857. Herbst, Lectiones S. 15 ff. Gesell, De interpolationibus S. 25 ff. du Mesnil, Kritisch-exegetische Beiträge zu Horaz und Vergil. Gnesen. Progr. 1877 S. 8 ff. Warschauer, De Horatii libri III sex prioribus carminibus commentationis particula prior. Breslau. Progr. 1877. Riemer, Charakteristik I 38 ff. Rosenberg, Z. f. GW. XXXIV 309 ff.

2) Vgl. Unger, Emendationes S. 113. Riemer, Charakteristik I 38.

zuweihenden bisher nie gehörte und geschaute Dinge offenbart werden für Ohr und Auge, wie bei dem Säkularfeste nie geschaute Schauspiele verheifsen wurden und wie schon Orpheus die Menschen in den Gesängen seiner Geheimlehre Dinge gelehrt hatte, die sie nie vorher gehört hatten[1]). Der Priester singt sie für Mädchen und Knaben oder Jungfrauen und Jünglinge; sie stehen, als die Einzuweihenden, im engsten Kreise um den priesterlichen Lehrer, während vielleicht im weiteren Kreise noch eingeweihte Erwachsene zuhören. Für die Jugend singt der Priester die Lieder, weil die Jugend für die Wirkung derselben noch empfänglich ist. Real betrachtet sind die Gedichte von Horaz natürlich für die Erwachsenen gedichtet, wie auch der Inhalt einzelner der sechs Oden, z. B. der dritten und der sechsten, nicht etwa für Sinn oder Ohr von Mädchen und Knaben geeignet ist; Horaz selber ist Erwachsener und spricht die Empfindungen des Mannes für solche Erwachsene aus, welche in schwachen Stunden an ähnlichen Stimmungen leiden und eines ähnlichen Kunsttrostes bedürfen wie Er. Aber aus der Erkenntnis und dem Gefühle heraus, wie wenig Fähigkeit das erwachsene Geschlecht besitze zur Gestaltung des Lebens nach dem Geiste der Musen, gestaltet sich dem Dichter die poetische Situation: ein priesterlicher Sänger und Lehrer im Musentempel unterweist einen Kreis unverdorbener Knaben und Mädchen in der Lehre von der Musengesittung.

Die erste Strophe der Römeroden kündigt nie gehörte Lieder in der Mehrheit an, scheint also Einleitung zu sein zu mehr als Einem Gedichte. Aber sie ist zugleich in natürlicher Weise Einleitungsstrophe zum ersten Gedichte, insofern dieses in unmittelbarer Anfügung an die allgemeine Ankündigung von Liedern der Musenlehre das allgemeinste Bild der Welt, wie sie nach der Musenlehre erscheint, uns geben soll[2]).

1) Pausanias IX 30, 5.

2) Dafs die Strophe das Motto des ganzen dritten Buches sei und sich auf die Einführung der äolischen Form beziehe, hat, nach Vorgang ähnlicher Annahmen von Trompheller, Linker, Herbst, neuerdings Rosenberg a. O. ausführlicher zu begründen versucht. Ich versuche das zu widerlegen durch den Nachweis der poetischen Situation.

'Den Königen mit ihrer furchtbaren Königsgewalt gehört die Herrschaft über die Herden, welche ihr Eigentum sind: die Herrschaft über diese Könige selber gehört Jupiter, wie er glänzend dasteht durch den Triumph über die Giganten und wie er das All mit seiner Wimper erschüttert'. Zwischen dem ersten Satze und dem zweiten besteht offenbar ein konzessives Verhältnis: 'wenn es auch auf der Erde Gewaltige giebt, so gebietet doch über diese Gewaltigen selber Jupiter'; der zweite Gedanke ist der Hauptgedanke. Bei dem Worte 'reges' schweben dem römischen Dichter die Despoten des Morgenlandes vor, dieselben, die er wohl auch Tyrannen nennt, wie gleich im nächsten Gedichte und im fünfunddreifsigsten des ersten Buches; sie sind ihm menschlich unumschränkte Alleinherrscher, zu denen ihre Völker im Verhältnis von furchtsamen Sklavenherden zum Herrn und im Eigentumsverhältnis stehen; das scheint der Ausdruck 'proprii greges' zu bedeuten. Über diese Könige der Erde sieht der Dichter Jupiter gebieten in seiner Eigenschaft und in seinem Glanze als Besieger der Giganten, jener furchtbaren Erdriesen, die sich in ihrem Kraftgefühl gegen die Weltherrschaft Jupiters erhoben haben. Er sieht also in den Despoten der fremden Völker der Erde gleichsam solche Erdriesen; auch im Fortunagedichte des ersten Buches und wohl auch im zwölften Liede desselben Buches sind die Tyrannen im Purpur und die Gewaltigen dem Dichter Repräsentanten gigantischer Vermessenheit und gigantischen Sturzes. Jeden Augenblick sind jene Könige, die noch nicht gestürzt sind, doch in Jupiters Gewalt; sie sind selber nur ein Teil des Alls, das zu erschüttern ein Augenwink Jupiters genügt. Somit ist der Gedanke dieser zweiten Strophe: die furchtbarsten Despoten der Barbarenvölker sind Jupiter gegenüber nichts mehr, ja weniger, als ihre eigenen ohnmächtigen Sklaven ihnen selbst gegenüber sind; in Jupiters Welt ist Jupiter allein wahrhaft mächtig, alles andre ist sich gleich in seiner Ohnmacht.

Die Könige repräsentierten die aufserrömische Barbarenwelt; die nächsten Bilder, in der dritten und vierten Strophe, sind dem inneren, römischen Leben entnommen. 'Wohl ist



Ein Mann reicher als der andre an ausgedehntem Grundbesitz; beim Wahlkampf ist hier Einer von älterem Adel des Geschlechtes als der andre, hier Einer stärker durch seinen Ruf und seine Persönlichkeit, dort folgt Einem der gröſsere Klientenschwarm'. Der Dichter stellt mit seinem 'est ut' Unterschiede fest als thatsächlich vorhanden. Man kann zweifeln, ob er schon beim ersten Gliede vom Grundbesitz an den Wahlkampf um politische Ehren gedacht habe; mit Notwendigkeit hervorrufen wollen hat er diese Vorstellung beim ersten Gliede noch nicht, sonst hätte er sich anders ausgedrückt. Beim letzten Gliede läſst er es wieder dem Hörer frei, ob dieser sich den Mann dort mit dem gröſseren Klientengefolge gerade als Bewerber will durch die Straſsen nach dem Wahlfelde hinausziehend denken. Auf den Unterschied bei den Wahlen kommt es dem Dichter bei diesen vier Fällen nicht in erster Linie an; er stellt vielmehr das thatsächliche Vorhandensein eines mehrfachen Unterschiedes fest, welcher die Glieder der höheren Gesellschaft, die hervorragenden Gestalten des römischen Lebens von den Übrigen abhebt, den Unterschied in Grundbesitz, Adel der Geburt, Adel des persönlichen Verdienstes oder Ansehens, Klientel; als letzten Unterschied wählt er die gröſsere Klientel, weil diese den Unterschied am anschaulichsten für das sinnliche Auge hervortreten läſst. Diese Anerkennung thatsächlich vorhandener Unterschiede ist aber nur einräumender Vordersatz zu dem folgenden Haupt- und Nachsatze; diese gröſsere, zweistrophige Periode ist logisch genau so gegliedert, wie die vorige, einstrophige. Vorhin hieſs es: 'zwar giebt es Fürsten der Macht und Gewalt auf der Erde, aber vor Jupiter sind sie dem Geringsten gleich'; hier heiſst es: 'zwar giebt es Fürsten des Besitzes, des Geburtsadels, des persönlichen Ansehens und des Patronates unter uns Römern, aber vor der Notwendigkeit und ihrem Gleichheitsgesetze, vor der unparteiischen Losentscheidung des unvermeidlichen Schicksals sind Hochstehende und Niedrige gleich'. Es werden nur Namen und zwar Namen jeder möglichen Art Menschen — das bedeutet 'omne nomen' — in die Urne geworfen, aber nicht etwa schwerer und leichter wiegende



Besitztümer, Verdienste und dergleichen; es ist eine strenge Gleichheit, wenn selbst die tüchtigere Persönlichkeit vor dem Schicksal den andern gleich ist.

Der Grundgedanke aller drei Strophen ist die Gleichheit; der Dichter giebt uns das Bild einer Welt, in welcher hoch in einsamer Höhe und Erhabenheit Jupiter waltet, Jupiter in der Erscheinung des Gigantensiegers, mit den dunkeln Brauen seinen Willen kundgebend, einer Welt, in welcher unten auf der Erde die Barbarenkönige draufsen als Vertreter der irdischen Macht über ihre Sklavenherden gebieten, aber selber nur Jupiters Sklaven sind, im näheren Kreise, im römischen öffentlichen Leben wiederum Einzelne als Vertreter des Reichtums und andrer republikanischer Vorzüge hervorragen über die andern, aber selber vor dem Schicksale den Niedrigsten gleich sind; jede Überhebung und gigantische Vermessenheit ist in dieser Welt dem jähen Sturze nah. Jupiter, Könige und Völker der Erde, Römertum — eine vollständige Welt. Darum meinte ich, das erste Lied gebe das umfassendste, allgemeinste Weltbild, und es könne deshalb die ankündigende Strophe trotz ihrer weiterreichenden Bedeutung doch zugleich eng mit diesem ersten Liede verbunden werden.

In der Idee einer unerbittlich strengen Gleichheit vor Gott und dem Schicksal liegt es, dafs nun auch das Glück des Menschen, die Lebensfreude nicht an den Vorrang in Macht, Besitz, Adel des Geschlechtes und der Person, Klientel gebunden, und dafs das Streben nach diesen Vorzügen und Stellungen in der Welt nichtig ist. Ein Mächtiger der Erde — so geht der Gedankengang des Dichters weiter —, ein Fürst, der im Trotz auf seine Macht und in Verachtung der willenlosen Sklavenherde sich überhebt und die Götter nicht ehrt, der fühlt immer wie jener sicilische Tyrann das blanke Schwert des Schicksals über seinem vermessenen Haupte schweben; daher vermögen auch die ausgesuchtesten Reizmittel und alle Anstrengungen die leiblichen Lebensfreuden, den Wohlgeschmack der Speisen und die Erquickung des Schlafes, nicht zu ihm zurückzuführen, da sie entflohen sind. Dagegen kommt der sanfte Schlaf,

wie ihn der schlichte Mann draufsen in der ländlichen Abgeschiedenheit und Wildnis hat, gern und ohne Hochmut auch in das niedrige Haus oder an das einfache Bachufer mit seinem Waldschatten, gern in das fern abgeschiedene Hirtenthal mit seinen frischbewegten, kühlen Lüften. Repräsentant des Glückes, zunächst des Sinnenglücks, in der Welt Jupiters und der Schicksalsnotwendigkeit ist also dem Dichter der einfache, kulturlose Naturmensch. Es wird von diesem nicht ausdrücklich gesagt, aber vorausgesetzt, dafs er die Götter kindlich verehre; der Gegensatz zu dem unkindlich sich über die Götter erhebenden Haupte des Tyrannen zeigt das. Freilich trifft diese Voraussetzung nur in derjenigen ländlichen Welt zu, welche das poetisch verklärte, schöne Urbild ländlichen Wesens ist, in der Welt der Idylle; idyllisch ist diese und sind andre Stellen des Gedichtes zu verstehen. Darum ist auch Tempe gut gewählt; der Name hat idyllischen Klang und weckt Erinnerungen an ursprüngliches, göttliches und menschlich frommes Hirtenleben, wie es in Zeiten war, als noch Götter auf der Erde Herden hüteten. Auch dafs Fürsten und Gewaltige ohne weiteres mit gottverachtenden Frevlern Eins seien, ist die folgerichtige Anschauung der Idylle.

Im Einzelnen ist im ersten Gliede des Nachsatzes, der vom Glück des ländlichen Lebens handelt, zuerst das Beiwort 'humiles' zu betonen, es enthält einen Gegensatz zu 'non fastidit'. Sodann ist 'ripam' zu betonen, wie denn überhaupt im dritten Verse der alkäischen Strophe das letzte Wort gern Tonwort ist und den steigenden Ton dieses Verses passend auf seine Höhe führt im Gegensatz zu dem dann abfallenden Tone des vierten Verses; dabei ist 'ripa' dem idyllischen Dichter eine Bezeichnung ursprünglicher Natur im Gegensatz zu Kulturscenerieen, wie z. B. auch im fünfundzwanzigsten Liede des dritten Buches, in den Worten 'ut mihi devio *ripas* et vacuum nemus mirari libet', diese Bach- oder Flufsufer ohne Zusatz eine bakchische Wildnis bezeichnen. Das Beiwort 'umbrosus' vervollständigt malerisch die durch 'ripa' gegebene Vorstellung. Im zweiten Gliede des Nachsatzes sollen die Zephyre, welche das Berg-

thal entlang ziehen und seine Luft bewegen, die Vorstellung eines frischen, im Gegensatz zu allem Übermaſs von Hitze oder auch Kälte angenehmen und allem Lebenden und Wachsenden gedeihlichen Klimas hervorrufen. Bekommt doch diese Vorstellung gleich nachher ihre Fortsetzung und Ergänzung durch den Kontrast von Sturm, Hagel und Überschwemmung, versengender Hitze und bösem Froste. Natürlich ist das Bild dieses Bergthalklimas, ebensogut wie das der fromm glücklichen Bewohner des Thals, eine dichterische Verklärung, Idealisierung der Wirklichkeit, das heiſst, eine Ergänzung vorhandener Elemente zum schön Vollkommenen, zur ästhetischen Idee.

Hier im idyllischen Bergthal ist denn nun auch derjenige daheim, dessen Bild die beiden nächsten Strophen zeichnen. Ihn verlangt nur nach dem, was zum Leben genügt; mag drum ferne drauſsen die Flut des Meeres im Aufruhr schwellen, mögen die Herbststürme wüten, ihn beunruhigt es nicht; ebensowenig, wenn der Hagel die Weingärten zerschlägt oder die Baumpflanzung immer wieder die Hoffnung trügt und bald von den Wassern ersäuft, bald von der Sonnenglut verbrannt wird, bald im bösen Winterfroste erfriert. Warum kümmert der Mann sich nicht um Wellen und Stürme? weil er nicht nach mehr verlangt, als zur Notdurft des Lebens ausreicht, und deshalb fernweg vom Meere im Bergthale wohnen bleibt und keine Schiffe übers Meer nach Schätzen und Gewinn fahren läſst. Soll die Parallele nicht schief sein, so machen auch Hagel, Wassersnot, Hitze und Frost ihm deshalb keine Sorge, weil er in seinem idealen Bergthale weder Weingärten und Baumpflanzungen noch maſslos wütende Naturkräfte kennt. Bei der Sorge wegen des Meeres hat der Dichter den Seefahrer und Kauffahrer vor Augen als Vertreter der unersättlichen Begehrlichkeit in der groſsen Kulturwelt, ebenso ist ihm der Besitzer von Weingärten und Baumplantagen Vertreter des kulturweltlichen Wettkampfes um Reichtum: beiden steht sein kulturloser Naturmensch im Tempethal gegenüber, der bloſs seine Herde weidet oder das kleine väterliche Grundstück bebaut. Auch hier ist die Zeichnung von Glück und Unglück eine Ideali-

sierung, das Wort richtig verstanden, also eine Übertreibung des Wirklichen nach der Seite seiner Idee.

Zugleich sind die wesentlichen Züge aus dem ersten Teile des Gedichtes wieder aufgenommen und ausgeführt. Den furchtbaren Königen der aufserrömischen Welt am Anfang entspricht hier der vermessene Fürst mit dem Schwerte über seinem Haupte: jene Vertreter der Macht sind als gigantische Vermessene gedacht, über denen stets der Blitzstrahl Jupiters droht; der Mächtige hier, über dem das blanke Schwert hängt und der mit dieser Erinnerung an Dionysius ebenfalls Vorstellungen nichtrömischer Fürstenmacht und Tyrannenpracht erweckt, wird durch das Attribut 'impia' zu 'cervix' ausdrücklich als Götterverächter bezeichnet. Im ersten Teil ferner war erster Vertreter des römischen Lebens der reiche Besitzer, der seine Baumreihen weiter und breiter anlegt; dieser Zug ist hier ausgeführt in den Bildern der Sorge um Schiffe, Weingärten und Baumpflanzungen, freilich negativ ausgeführt, um die Sorgenfreiheit des Genügsamen darzustellen. Aber der Parallelismus geht noch weiter und ist logisch vollständig.

Im ersten Teile hiefs es: 'Vor Jupiter sind die mächtigen Könige der Welt ihren eigenen Sklaven gleich, und vor der Schicksalsnotwendigkeit sind unsre Fürsten des Reichtums, des Adels, des Ansehens und des Patronates gleich den Niedrigsten'. Im zweiten Teile heifst es: 'Der gottverachtende Fürst in seinem Palaste hat keine leiblichen Freuden des Lebens, der Hirte in der Wildnis geniefst das Sinnenglück; der genügsame Landmann geniefst den Seelenfrieden, da keine Sorge um gröfseren Besitz und keine Furcht vor zerstörenden Naturkräften zu ihm in seine Wildnis dringt, dagegen kann der Fürst des Besitzes den Seelenfrieden nirgends finden, weil überallhin Sorge und Furcht ihn begleiten'. Mit dem letzten Gedanken ist einmal der Chiasmus von Gegensätzen des zweiten Teiles — Grofser, Geringer, Geringer, Grofser —, zugleich aber auch der anaphorische Parallelismus mit dem ersten Teil abgeschlossen: Gleichheit fremder Könige und römischer Grofser mit den Niedrigsten, Unglück fremder Tyrannen und römischer Grofser gegenüber dem Glücke der

Geringsten. Der römische Grofse als Fürst des Besitzes wird uns im letzten Gedanken vorgeführt, wie er im Besitz des weiten Landes keine Befriedigung mehr findet und über die natürlichen Grenzen hinausgeht, nicht mehr blofs seine Bäume in weiteren Reihen pflanzt als sein Nachbar, sondern ins Meer hinaus sein Schlofs baut: hieher, sagt der Dichter mit nachdrücklicher Betonung, nicht in den Grund der Erde, sondern in die Tiefe des Meeres werden immerfort, rastlos Quadern gesenkt[1]), des Landes ist der Mann satt und überdrüssig. Aber ist dann das Meerschlofs draufsen mitten in den Wassern erbaut, als sollte das Meer wie ein breiter Wassergraben und das festgegründete Schlofs wie eine Feste alle Angst und dräuende Gefahr abwehren, so ersteigen diese doch seine Wasserfeste so gut wie Er — so erklären sich sprachlich und nach dem Zusammenhang die Worte 'scandunt eodem' wohl natürlicher, als wenn man bei diesen Worten schon an Rofs und Schiff und deren Besteigung denkt —, und wenn dann derselbe Mann, der vor der Angst und Gefahr in die Wasserfeste geflohen ist, sich auf das Kriegsschiff flüchtet und in Seefahrt und Krieg meint vergessen zu können, so sitzt die düstre Gestalt der Sorge unentwegt auf ihrem Platz im Schiffe; will er als Reiter in Kampf und Weltgetümmel hinausfliehn, so sitzt hinter ihm auf dem Rosse wieder dieselbe düstere Gestalt.

Was ist es für eine Sorge? was für Angst und dräuende Gefahren? Es kann nicht die Sorge um den Besitz gemeint sein, etwa wie vorhin die Sorge um das Kauffahrteischiff auf dem Meer oder um die Weingärten und Baumpflanzungen im Unwetter; wer um seinen Besitz besorgt ist, geht z. B. nicht auf ein Kriegsschiff; auch erscheinen einerseits die Gestalten, die der Dichter nennt, *atra Cura, Timor* und *Minae*, als viel zu finster erhaben, um mit diesen gemeinen Sorgen um Hab und Gut identisch zu sein, anderseits erscheint auch dieser Erbauer des Wasserschlosses persönlich als zu gewaltig. Auch kann es nicht die gemeine Todes-

1) Wenn Lehrs 'frequens demittit' übersetzt 'er senkt häufig, vielfach hinab', so ist es kein Wunder, wenn er seinen eigenen Ausdruck unmäfsig prosaisch findet.

furcht sein; wer für sein Leben fürchtet, steigt nicht auf das Kriegsschiff, weil er im Kriege eher das Leben verlieren kann, und nach einem gemeinen Feigling dieser Art sieht wieder der Meerburgerbauer nicht aus. Daſs der Mann ein gemeines Verbrechen auf dem Gewissen habe, ist nicht angedeutet. Blasiertheit, als Übersättigung in Genüssen und innere Ode, kann an sich noch keine Angst und Drohungen und keine düstre Sorge heraufbeschwören. Es bleibt als Letztes übrig — und das müſste eigentlich auch das Erste sein —, daſs wir die einzelne Stelle aus der das ganze Lied durchziehenden Grundvorstellung erklären und diesen Schloſsgründer als eine Erscheinung der Welt Jupiters des Gigantensiegers auffassen. In dieser Welt ist ein Leben in Niedrigkeit und Wildnis selbstverständlich ein frommes Leben, der mächtige Fürst und König in seinem Palast ist selbstverständlich ein Vermessener, der gigantisch die Götter verachtet; wer nicht mehr als die Notdurft des Lebens verlangt, ist glücklich, dagegen muſs unglücklich sein, wer mehr verlangt, weil dieses Verlangen an sich schon eine Überhebung, eine Überschreitung der göttlichen Naturgrenze, eine Schuld gegen die Götter ist. Diese Vermessenheit bekommt sogar einen gigantischen Charakterzug, wenn dem Menschen die natürliche Grenze des Landes zu eng wird und er aus dem Meere kolossale Bauwerke auftürmt; der Zug von den Fischen, die ihr Naturelement gewaltsam verengt spüren, ist für das Widernatürliche charakteristisch, und wider die Natur streiten, sagt Cicero, heiſst einen Gigantenkrieg führen. Dieses schrankenlose Hinausbegehren über das natürliche Maſs des Besitzes, wofür der Schloſsbau ein äuſseres Zeichen, ein Symptom ist, liegt als Schuld menschlicher Vermessenheit gegen die Götter, welche Maſs und Schranke gesetzt haben, auf der Seele dieser Männer, und aus diesem Schuldgefühl heraus fürchten sie die Strafe der Vermessenen, wie Jupiter und die Schicksalsnotwendigkeit sie verhängen, und flüchten vor ihr und dem Gedanken an sie; jene Gestalten, welche auch die Meerburg ersteigen, die Angst und das Dräuen, sind schon die dienenden Gewalten der Notwendigkeit, und die finstere Gestalt, die auf dem Kriegsschiff und hinter dem

flüchtigen Reiter im Sattel sitzt, mag das Gefühl der Schuld sein. Ein Schuldgefühl ist ja auch die Sorge, welche in das Schloſs des modernen titanischen Meerbezwingers Faust Eingang findet, ein Schuldgefühl, welches, aus verfehlter Vergangenheit entsprungen, als unheimlicher Begleiter 'auf den Pfaden, auf der Welle' den Mann hindert, in der Gegenwart und für die Zukunft zu leben[1]). Nur hat Goethe die Verschuldung Fausts ausdrücklich vorher zur Darstellung gebracht; Horaz macht, sofern wir den Schloſsbau nur als Symptom des maſslosen Begehrens empfinden, keine Verschuldung im gewöhnlichen Sinne namhaft: von dem Standpunkte der Idylle aus ist ja eigentlich jede höhere Kultur schon eine Schuld.

Der Schluſs des Liedes ist syllogistisch gehalten. 'Wenn denn weder ein Marmorpalast noch ein Purpurkleid, weder der edelste Wein noch der köstlichste Balsam ein Leiden stillen kann, so hab' ich keinen Grund, mir einen Prachtpalast emporzutürmen, damit er mit seinen Pfeilerfluchten den Neid erwecke und in seiner Bauart alles bisher Gesehene überbiete —, so hab' ich vielmehr Grund, im sabinischen Bergthal zu bleiben, wo ich bin, und mein Glück nicht mit der mühseligen Schaustellung von Reichtum in der groſsen Welt zu vertauschen'. — Der Marmor und der Purpur in der vorletzten Strophe scheinen noch einmal die Vorstellung des mächtigen Fürsten, Falerner und morgenländischer Balsam die des reichen Besitzers hervorzurufen; nur wären hier zum Schlusse chiastisch die Begriffe vertauscht: vorher war es der fremde Fürst, der mit den leiblichen Lebensfreuden und sinnlichen Reizmitteln in Verbindung gebracht war, und wiederum der reiche Römer, der einen Palast aus Quadern baute; hier sind die Vorstellungen vom fürstlichen Purpur und vom Marmorpalast mit einander kombiniert, und die Vorstellung raffinierten Genieſsens ausländischer Genuſsmittel, wie des Balsams, ist in Verbindung gebracht mit dem Falerner Weinstock, also mit kostbarem Grundbesitz auf italischem Boden. Es ist ja selbstverständlich, daſs der

1) So treffend erklärt von Schreyer, Goethes Faust s. 333 f.

mächtige Fürst zugleich ein reicher Besitzer und der reiche Besitzer zugleich ein fürstlich Geniefsender sein kann, und es ist gut poetische Art, wo logisch mehrere Subjekte mehrere Prädikate gemeinsam haben sollen, diese Prädikate auf die Subjekte zu verteilen. Jedenfalls ist die Einheit der Hauptvorstellungen durch das ganze Gedicht hindurch gewahrt.

Auch die Idealisierung der Wirklichkeit ist am Schlusse dieselbe wie vorher. In der ersten Frage des Schlusses 'warum soll ich einen Marmorpalast auftürmen in niegesehener Pracht?' liegt genau genommen die Voraussetzung, dem Sprechenden und denen, in deren Namen er empfindet und spricht, sei die Möglichkeit geboten, einen solchen Palast zu bauen, sie seien fürstlich reich. In der zweiten Frage 'warum soll ich gegen das Sabinerthal ein Leben im Überflufs, das viel mühevoller ist, mir eintauschen?' liegt wiederum der Gedanke, dafs der Fragende und die Mitfragenden thatsächlich — das heifst poetisch thatsächlich — im Sabinerthale wohnen und leben, aber die Gelegenheit hätten, wenn sie dieselbe benutzen wollten, in der Hauptstadt etwa und inmitten aller Schätze zu leben. Es ist also nicht der wirkliche Horaz mit seinem wirklichen Sabinergütchen, der hier redet; es ist vielmehr, in der Gestalt des Musenpriesters, ein idealer Mensch; derselbe ideale Vertreter des musischen Menschentums, der anfangs so feierlich seine Lieder und dieses Lied einleitete, spricht auch hier am Schlusse des Liedes, und die persönliche Form der Schlufsfrage drückt aus, dafs er nun schon im Namen und Sinne jener Hörer rede, denen er die musische Lehre ja zu eigen machen wollte[1]). Diesem idealen Menschen steht die grofse Welt offen, aber er lebt im engen, abgeschiedenen Sabinerthal; er kann im Marmorpalaste wohnen, aber er wohnt unter niedrigem, ländlichem Dach; der Reichtum mit all seiner Pracht und seiner Üppigkeit winkt ihm: er bleibt in der selbstgewählten, entsagenden Einfachheit. Und so sind die

1) Düntzer z. B. erkennt zwischen Anfang und Schlufs einen Widerspruch.



Knaben und Mädchen, zu denen er redet, Kinder der vornehmen römischen Welt, denen Macht und Pracht und Genufs winken; aber aus ihrer Seele heraus spricht der Priester es aus, dafs sie freiwillig allem Glanz und aller Üppigkeit entsagen und ein idyllisch einfaches Leben in einem italischen Tempe führen wollen. Sie führen es eigentlich sogar jetzt schon: sie leben mit ihrem priesterlichen Lehrer im Sabinerthal. Dafs dabei die Elemente dieser neuen Welt aus der Wirklichkeit genommen sind, leuchtet ein; aber sie sind idealisiert, auf ihre höhere, allgemeinere Form, ihre Idee zurückgeführt. Horaz besitzt in der Wirklichkeit ein Gut im Sabinischen; in der Idee ist dies die ländliche Hütte eines Landmanns und Hirten in einem sabinischen Tempe. In der Wirklichkeit ist Horazens Besitztum klein, seine Bedürfnisse sind relativ einfach; in der Idee ist er gewissermafsen absolut bedürfnislos. Horaz liebt wirklich die Stadt und das grofse Leben nicht; in der Idee entsagt er freiwillig allen Schätzen und aller Pracht einer Weltstadt. Auf seinem Gute fühlt sich Horaz real behaglich; nach unserm Liede ist er ideal glücklich.

Kurz gefafst ist der Gedankengang des ersten Liedes folgender: 'In dem Reiche des Gigantensiegers Jupiter ist der mächtigste König dem Schwächsten gleich, und vor dem Gesetze der Notwendigkeit schwinden alle Unterschiede des Besitzes, der Abkunft, des persönlichen Ansehens und des Einflusses. Der über die Götter sich erhebende Fürst geniefst kein Sinnenglück, der niedrige Hirte ist leiblich glücklich; dem mit der Notdurft des Lebens zufriedenen Landmann stört keine Sorge den Frieden der Seele, aber den Grofsen, der seiner Befriedigung die ganze Natur dienstbar machen will und die ganze Welt durchjagt, lassen die Schuld der Überhebung und die Schicksalsfurcht nirgends die Ruhe der Seele finden. Also will ich im Sabinerthal niedrig und einfach, aber glücklich leben'. Die lyrische Idee ist das empfindungsvolle Bild, wie der Musenpriester dem heranwachsenden Geschlechte eine neue Welt unter dem Regimente des Gigantensiegers und dem Gesetze der Notwendigkeit ver-

kündigt, eine Welt, in welcher Sinnenglück und Seelenfrieden nur im Thal des Hirten wohnt, während draufsen alles unter der Angst vor Jupiter und seinem Schicksal liegt. Die Empfindungen sind Furcht und Mitleid, Verlangen und Mitfreude gegenüber Gott und Schicksal und menschlichem Glück und Unglück; die Stimmung des Ganzen eine ehrfürchtig feierliche, wie sie dem priesterlichen Lehrer musischer Mysterien geziemt.

Die Römeroden.

Das zweite Lied.

Eng an das erste schliefst sich in seinen Gedanken das zweite Römerlied. Dort hat der Dichter in einem idyllischen Stillleben fern von der macht-, ehr- und besitzsüchtigen grofsen Welt das einzige leibliche und gemütliche Glück gefunden; hier stellt er — im ersten Teile — dar, wie das neu heranwachsende Geschlecht es lernen soll, die Nervenerregungen des bisherigen höheren Staats- und Gesellschaftslebens zu entbehren und in bescheidener Stellung zu leben. Nicht das Selbstgefühl des Besitzes, sondern gerade der Entbehrungsfähigkeit; nicht das aufregende Gefühl, von seinen Mitbürgern und Nebenbuhlern, sondern das erhebende Gefühl, vom Reichsfeinde gefürchtet zu sein; das berauschende Glück, nicht etwa den Staat für sich und die eigene Macht, sondern das eigene Dasein für das Vaterland aufopfern zu dürfen — kurz, die wahre Kriegerehre ist das Ideal einer neuen, kerngesunden Jugend. Auch hier singt der Musenpriester ein neues Lied; denn die allgemeine Wehrpflicht gilt praktisch längst nicht mehr; und der Dienst im Felde ist namentlich für die vornehmere Jugend weder praktisch noch theoretisch Ideal.

Es ist nicht etwa der Sohn des Armen, der es als Krieger lernen soll, mit Lust und Liebe arm zu sein; der junge Römer überhaupt, vor allem gerade der Sohn des reichen Römerhauses soll es lernen, als ein Freund, in freiwilliger Liebe zur Armut dem schrankenlos weiten Leben in Glanz und Genufs zu entsagen und in bescheidenen, beschränkten Verhältnissen zu leben. — Durch Assonanz und Allitteration prägt sich die erste Zeile, scharf markiert in ihren logischen Gegensätzen und wie alles Allitterierende mit

Affekt gesprochen, dem Hörer ein. Es ist logisch ein doppelter Gegensatz vorhanden, einmal zwischen 'angustam' und 'amice' und dann zwischen 'amice' und 'pati', der letztere Gegensatz von der Art eines Oxymorons. Für den Affekt ist die Allitteration in 'pauperiem pati' günstig; es drückt sich in der Kraft und Schärfe dieser Laute die kräftige Freude am Harten und Schweren aus. Übrigens scheint Horaz mit dieser Begriffsverbindung 'pauperiem pati' einen damals geflügelt gewordenen, auch durch die allitterierende Form beflügelten Ausdruck zu citieren[1]).

Mit den Konjunktiven 'condiscat, vexet, agat' scheint der Dichter direkt lehrhaft zu werden. Er bleibt aber damit in der zur poetischen Form und Idealisierung gehörenden Situation des lehrenden Musenpriesters. Zweck der Darstellung ist ihm nicht die praktische Anwendung seines Rates, sondern eben die schöne Darstellung einer Empfindung und eines Verlangens, das im Dichter und vielen Zeitgenossen sich regt, und für diese schöne Darstellung ist die Fiktion des lehrenden priesterlichen Sängers poetische Form. Das Verlangen ist auf eine neue, bessere Welt gerichtet; die Empfindung ist die Freude an dem Sehnsuchtsbilde eines sich in Entbehrungen stählenden, im Feldlager sich fürs Leben bereitenden jungen Kriegers und an der Kraft und Frische einer solchen Erscheinung. Darum die stolz klingenden Verse, darum die kräftig gezeichneten Phantasiebilder, wie der junge Lanzenreiter die wilden parthischen Reiter jagt und plagt, wie diese sonst den Römer gejagt und geplagt haben, oder wie er vor den Mauern einer morgenländischen Stadt wie ein grimmiger Leu durch die blutige Schlacht stürzt und oben auf dem Mauerturm die Königin und ihre Tochter stehen und seufzend wünschen, wenn nur der junge Prinz, der Bräutigam der Königstochter, dem Ingrimmigen nicht in der Schlacht begegne! Der lehrhaft klingende Ton des Eingangs hat sich rasch zu der dramatischen Lebhaftig-

1) S. Hor. carm. I 1, 18. IV 9, 49. Cicero spricht von 'patientes pauperes', Nepos sagt 'paupertatem perpeti'. Auch für Sempronius Asellio bei Gellius V 18 schlage ich vor zu schreiben: 'ad rem *pauperam patiundam*'.



keit der direkten Rede im Munde der Fürstinnen gesteigert, und der letzte Vers der Rede 'per medias rapit ira caedes' hat mit seiner lebhaften Bewegung und Gliederung und dem bezeichnenden Klang seiner Worte und Laute die Steigerung auf die Höhe geführt.

Jetzt tritt, mit der vierten Strophe, eine gröfsere Ruhe ein, eine gewisse feierliche Sammlung, mit welcher der Musenpriester in einem Satz und Verse den Inbegriff der neuen Jünglingssittlichkeit zusammenfafst: 'Ja, süfs ists und schön fürs Vaterland zu sterben!' Der Dichter drückt damit die feierliche Stimmung aus, mit der ihn und seine Gesinnungsgenossen der Gedanke an eine neue römische Jugend erfüllt, die ihr Leben hingiebt fürs Vaterland. Dieser erste Vers der Strophe ist also eine ethische, mehr stimmungs- als leidenschaftsvolle Zusammenfassung des Vorausgegangenen; er dient aber, wie solche Zusammenfassungen es nach den Gesetzen der Rhetorik und der Poetik gerne thun, zugleich der Anknüpfung eines Gegensatzes zum Vorausgegangenen. 'Ja, süfs und schön ist es, fürs Vaterland zu sterben; sterben mufs auch der feig flüchtige Mann und der unkriegerische Jüngling: ihr Tod aber ist bitter und schmählich'. — Ich betone im zweiten Satze, dem Gegensatze, die Worte 'Mann' und 'Jüngling' auch wieder als Gegensätze. Es wäre ungeschickt vom Dichter, wenn er gerade in diesem Zusammenhang vom Manne neben dem Jüngling spräche ohne gegensätzliche Unterscheidung; bilden doch die Worte 'puer' am Anfang des Liedes und 'virtus — virtus' in der Mitte sozusagen Stichworte für zwei deutlich geschiedene Hälften des Ganzen, Hälften, von denen die eine den Knaben und Jüngling erwachsen läfst zum echten Manne, die andre den echten Mann in der wahren Reife darstellt. Ich nehme deshalb die Worte 'mors et fugacem persequitur *virum*' in scharf unterscheidendem Sinne: 'auch den Mann, der immer feige vor dem Tode sich gefürchtet und vor ihm bisher immer geflohen ist, der in seiner Jugend aus Todesfurcht nicht Krieger war, nicht den süfsen, ehrenvollen Jugendtod fürs Vaterland gesucht hat und der dafür nun ein Feigling von Mann geworden ist — auch den erreicht der Tod in seiner

unablässigen Verfolgung'. Und nun bekommt das folgende 'nec parcit imbellis *iuventae* poplitibus timidoque tergo', statt blofs weitere parallele Ausführung zu sein, den Wert einer kräftigen Steigerung: 'und der Tod schont auch nicht etwa den Jüngling, welcher den Krieg scheut: auch dieser stirbt, wie jener Mann, den Tod, wie er schmählich einen Krieger auf feiger Flucht trifft'. Ich verstehe also den feigflüchtigen Mann und die unkriegerische Jugend nicht von Kriegern, die auf dem Schlachtfeld fliehn; dorther ist freilich Ausdruck und Bild von Flucht und Verfolgung, vom feig zur Flucht gewandten Knie und Rücken hergenommen, aber eigentlich gemeint sind solche, die nicht wie der vorher gezeichnete junge Held im Feldlager lernen und gelernt haben, in beschränkten, bescheidenen Verhältnissen zu leben, sondern daheim in üppigem Wohlleben aufwachsen und aufgewachsen sind und dabei feig vor Schicksal und Tod sich fürchten. Horaz will ja der Jugend nicht das Ideal der Tapferkeit im Kriege im Gegensatz zur Feigheit im Kriege aufstellen: das wäre freilich nichts Neues; wohl aber will er das für die Jugend seiner Zeit allerdings neue Ideal eines patriotischen Kriegertums entgegensetzen dem müfsig schlaffen, daheim schlaff geniefsenden und von feiger Todesfurcht doch oft jedes Genusses beraubten Jugendleben seiner Zeit. Einen verwandten Gedanken spricht Alexander der Grofse klar und schön aus, wenn er sagt: 'Licuit paternis opibus *contento intra Macedoniae terminos per otium corporis exspectare* obscuram et ignobilem senectutem. Quamquam ne *pigri* quidem sibi fata disponunt; sed *unicum bonum diuturnam vitam aestimantes* saepe acerba mors occupat'[1]).

Wenn aber der Knabe oder Jüngling im Kriegsleben erwachsen ist, dann hat er es gelernt, mit Lust und Liebe wie ein Freund die enge Armut zu tragen, über harter Arbeit für Ehre und Vaterland, in weiter Ferne von üppigen Stätten der Kultur mit Freuden zu verzichten auf die schlaffen, feigen Freuden der Üppigkeit und der Ehrsucht. Als Mann führt

1) Curt. IX 6, 19, von Peerlkamp angeführt. Peerlkamp denkt übrigens bei Horaz doch an solche, welche wirklich feige aus einer Schlacht geflohen sind.



er nun das Leben, das mit Lust zu tragen er eben gelernt und sich vorbereitet hat. Mit der stark hervorhebenden Anaphora '*virtus* repulsae . . . *virtus* recludens . . .' wird die Darstellung der reifen, vollen Mannhaftigkeit eingeführt.

Man hat gesagt, im Folgenden wolle der Dichter das Ideal eines vollkommenen Bürgers abschildern, und zu diesem Bilde habe ihm Cato von Utica gesessen[1]), oder man hat in der Virtus das Wesen der wahren Weisheit gesehen und in dem Bilde die Züge Lälius des Weisen erkannt[2]). Diese Erklärungen lassen alle beide im ganzen Gedichte reichlich von dem matten, lauen Wasser allgemeinster Moral mit unterlaufen, und dann fliefst dies Wasser hier nicht einmal klar; beide Erklärer rühren mit Textveränderungen selber den unsicheren Grund auf. Es soll nämlich der Gedanke hergestellt werden: 'selbst die Widerwärtigkeiten des Staatsdienstes können die Ehre und Unabhängigkeit des vollkommenen Bürgers oder des wahren Weisen nicht beflecken, seiner Tugend den Glanz nicht rauben'. Also werden die Worte 'virtus repulsae nescia sordidae *intaminatis* fulget honoribus' einfach abgeändert, indem der eine statt des überlieferten 'intaminatis' vielmehr 'contaminatis', der andre 'inominatis' schreibt, d. h. die Tugend des Weisen oder wahren Bürgers glänzt auch in einem befleckten, von unsaubern Händen angetasteten Amte, oder in einem Amte, welches unter schlimmen Vorzeichen, mifslichen Umständen übernommen ist. Also der Prozefs, aus welchem diese Gedanken hervorgehn, ist folgender: man hat das richtige, aber unklare Bedürfnis, bei den merkwürdigen Worten über die Mannestugend an ein bestimmtes, in der Zeit gegebenes Motiv zu denken; der eine hört nun Anklänge an Cicerostellen über Cato, der andre mit demselben Rechte Anklänge an Cicerostellen über Lälius, jeder horcht dem Klange weiter nach, er hört allmählich einen ganzen Melodiesatz heraus — dieser stimmt blofs nicht mehr mit den vorliegenden Noten; was thun? man

1) Wunder in Fleckeisens Jahrb. 1869 S. 136 ff. Ebenso schon Linker, vgl. dessen Quaestiones Horatianae. Prager Gratulationsschrift für Tübingen 1877 S. 21.

2) Jeep, Jahrb. 1872 S. 140 ff.

ändert das Vorliegende, und die Übereinstimmung ist vollständig.

Ich denke, wir versuchen es erst noch einmal mit der Überlieferung, welche lautet: 'die wahre Mannestugend, welche keine unsaubre Zurückweisung kennt, sie strahlt in fleckenlosen Ehren'. Man sagt: ja, die wahre Mannestugend erfährt wohl einmal eine Abweisung, aber eine unsaubere, entehrende kann sie nicht erfahren, weil sie eben die wahre Mannestugend ist. Aber nach meinem Gefühl müſste dann das Beiwort 'sordidae' anders gestellt und damit anders betont sein, es müſste den Ton und die Stellung des subjektiven, pathetischen Gegensatzes erhalten, wodurch die Unterscheidung zwischen einer reinlichen und einer unreinlichen Niederlage sofort erkennbar würde, also die Stellung: '*sordidae* repulsae *nescia*'; ? das letzte Wort 'nescia' würde dann zugleich den Ton logischen Gegensatzes bekommen können, des Gegensatzes zu jenem Gedanken, den man ergänzen will: 'wenn auch eine reinliche Abweisung zuweilen wirklich vorkommt'. So, wie der Dichter die Worte gestellt hat, erscheint 'sordidae' als ein objektives, absolutes Beiwort der Abweisung, der Dichter erklärt die Abweisung bei der Wahl überhaupt als unsauber und als unwürdig eines rechten Mannes. Ebenso darf ja gleich nach den folgenden Zeilen der rechte Mann die Beile überhaupt nicht nehmen und niederlegen nach dem schwankenden, wie Luft und Wind wechselnden Volkswillen: 'nec ponit aut sumit secures arbitrio popularis aurae'; also: er soll sich vom Volk eben nicht wählen lassen. Ja, wendet man ein, in der äuſseren Wahlformalität ist freilich auch der wahre Mann abhängig von Gunst und Laune der Massen, aber er wahrt sich die innere Unabhängigkeit. Eine recht subtile Unterscheidung! ich wollte bloſs, der Dichter hätte sie mit ein paar Worten mehr wirklich auch ausgesprochen, statt sie künstlich zu verhüllen. Gerade jene äuſseren Formalitäten mit den Beilen, den äuſseren Abzeichen, werden vom Dichter genannt, und gerade ihnen darf der wahre Mann, wie der Dichter ausspricht, sich nicht nach Volksgunst unterziehen; gerade in diesen Formalitäten freilich, so denkt der Dichter, mag er

immerhin sich befehlen lassen, wenn er nur — das überläſst er mit kühner Kürze uns zu ergänzen — sittlich, innerlich sich frei erhalten kann. Doch zugegeben, bei der Wahl, beim Antritt des Amtes könnte der groſse Mann sich über den Pöbel, der ihn wählt, so erhaben dünken —, wie ists am Ende des Jahres, bei der Abdankung? da soll er auch die Beile nicht niederlegen nach der Laune des Volks? Das ist ja reiner Schwindel! würde ein guter alter Römer dem Horaz sagen; dein unsterblicher groſser Mann legt sein Amt, wenn er sich erst hat wählen lassen, am Ende der Amtszeit nieder, weil Gesetz und Herkommen es befehlen, nicht weil die wandelbare Volksgunst es will; von der Willkür des Volkes ist er bei der Abdankung nur insofern abhängig, als er sich vom Volke hat wählen lassen, um dann einem andern Günstling der Volksgunst Platz zu machen und nicht wieder gewählt zu werden. — Also der wahre Mann des Horaz bewirbt sich nicht und läſst sich nicht vom Volke wählen, und insofern fällt er nie durch und legt nie ein Amt, das er der Laune des Volks verdankte, nieder.

Aber dem Cicero in gut republikanischer Zeit solche Gedanken zumuten, einen Lälius und einen Cato mit einem solchen Manne vergleichen, welcher sich von vornherein vollständig vom Staats- und Ämterleben zurückzieht, das ist eine starke Verleumdung Ciceros und seiner Ideale, Cato und Lälius. Es ist eine neue, nur im neuen monarchischen Staate denkbare Mannestugend, deren Bild hier vor dem Dichter auftaucht; und auch die monarchische Mannestugend ist über jede praktische Wirklichkeit hinaus zu einer Idee empfindungsvoll schöner, also lyrischer Art erhoben. Wenn der künftige junge Römer im harten Dienst der Ehre und Gröſse seines Vaterlandes, im tödlichen Kampf gegen barbarische Reichsfeinde gelernt hat, auf kleinlich selbstsüchtigen Lebensgenuſs zu verzichten und die Süſsigkeit des Lebens und selbst der Todesgefahr für hohe Gemeingüter empfunden hat, und wenn er dann im Sabinerthal in einem Leben freiwilliger Einfachheit und Entsagung sein Mannesglück findet — dann freilich mag ihm die angestammt römische Ämtersucht in ihrer ganzen kleinlichen Selbstsucht und ihrer glänzenden Misère von Un-

freiheit verächtlich oder fremdartig erscheinen, und er hält sich vom Staatsleben fern. Aber dies Leben freiwilliger Armut und freiwilliger Zurückgezogenheit ist zwar ein echtes Ideal, aus wirklichen Bedürfnissen seiner eigenen Zeit entstanden, aber eben Ideal und zwar hier ästhetisches Ideal, nicht Wirklichkeit; in der Wirklichkeit würde selbstverständlich Horaz Ausnahmen von der Regel fordern.

Aber noch Höheres ist das Mannesideal der neuen Zeit. In der ersten Strophe von der Mannhaftigkeit ist ihr Wesen und Wirken mehr negativ bezeichnet: sie weifs nichts von einer entehrenden Abweisung, ihre Ehren sind unbefleckt, sie ist nicht abhängig von der gemeinen Volkslaune. In der zweiten Strophe, welche schon durch die anaphorische Form eine Steigerung anzukündigen scheint, wird ihr Leben und Streben positiv und im höchsten Glanze dargestellt; das Positive ist zugleich der glänzende Gegensatz zu dem, was vorher durch die negative Form abgelehnt wurde. Der, welcher die echte Mannhaftigkeit zu eigen hat, verdient nicht zu sterben, seine Tugend erschliefst ihm den Himmel der Unsterblichen; diese Tugend sucht ihren Weg auf einer Bahn, die sonst den Menschen versagt ist, durch Luftraum und Äther empor, und auf Fittigen flieht sie verachtend über den Dunst der Erde und aus den Kreisen des gemeinen, ungeweihten Menschentums hinweg. Diese Unsterblichkeit, die als hoher Ersatz für die niedrigen Ehren der Ämterlaufbahn einem Manne verheifsen wird, welcher fern von der grofsen Welt und ihren Ehren, in der ruhmlosen Arbeit des Landmanns oder Hirten in seinem Tempe lebt — diese Unsterblichkeit kann keine Namensunsterblichkeit sein; auf Namen und Ruhm — Güter, die im Reiche Jupiters und der Notwendigkeit keinen Unterschied unter den Menschen machen — verzichtet eben unser echter Mann, und im Tempethal als Mann der Wildnis kann er sie auch nicht gewinnen; es wäre also lächerlich oder grausam, ihm diese Art Unsterblichkeit zu versprechen. Es kann nur, wenn es überhaupt etwas ist, die persönliche Unsterblichkeit der Seele oder eines verwandelten, verklärten Ichs sein. Der Dichter stellt ja auch diese Verklärung als eine wirkliche Himmelfahrt

einer verwandelten Leiblichkeit dar und scheut die greifbarsten, eigentlich plastischen Ausdrücke dafür nicht.

Wenn Horaz, wie man meint, ein Vorbild für seine wahre Manneswürde gehabt hat, so sind Cato und Lälius gewifs recht schlechte Vorbilder für die Verachtung der altrepublikanischen Ämterbewerbung und ebenso schlechte für diese persönliche Unsterblichkeit eines im schlichtesten, verborgensten Stillleben wirkenden Mannes. Eher könnte man in gewisser Hinsicht an Augustus als Vorbild denken, wenn man die selbstverständlichen Unterschiede zwischen Regent und Unterthan nicht vergifst. Augustus ist nach religiösen und religiös-poetischen Vorstellungen seiner Zeit ein Gottmensch, welcher, noch während er die Erde regiert, im Himmel zwischen Göttern und Heroen lagert; diese Art der Gottmenschlichkeit, dieses leibhaftige Herabsteigen göttlicher Genien in menschliche Leiblichkeit und dieses verklärt leibliche Aufsteigen menschlicher Persönlichkeiten in die Götterwelt kann einerseits für uns ein Merkmal sein, dafs die Zeit kräftiger religiöser Symbole wirklich bedurfte, und konnte anderseits den Menschen jener Zeit selber eine Art Bürgschaft und Symbol sein dafür, dafs ihr eigenes Leben einer höheren Vollendung durch persönliches Fortleben fähig sei. Augustus hat ferner die Zeichen seiner Würde und Stellung nicht von der Laune des Volkes genommen und wird sie sich von einem Windstofs der umspringenden Volksgunst auch nicht entreifsen lassen; freilich widmet er sich dem Staate und bekleidet Ämter, aber in Erfüllung eines gottgegebenen Berufs: das ist die ideale Auffassung, wie sie Horaz als Dichter vertritt. Und endlich bemüht sich der Kaiser, seinem Volke ein Vorbild auch in der freiwilligen Einfachheit des Lebens zu sein: wenn er auch in der Hauptstadt leben mufs, so ist doch sein Haus bescheiden klein, nicht einer jener Neid erweckenden Prunkpaläste, von denen das erste Lied redet; seine Tafel ist einfach, seine Kleidung die von den Frauen der eignen Familie gesponnene und gefertigte.

Indes, der Dichter selbst sagt von seinem Vorbilde in diesem Gedichte nichts; die Frage danach ist vielleicht für

das Verständnis müſsig. Dagegen lassen sich sonst die beiden Strophen nach unsrer Deutung vollständig und einheitlich verstehen, und es bedarf so keiner Textveränderungen, um einer hinkenden Deutung unter die Arme zu greifen. Denn die sprachlichen Einwendungen, welche man gegen die Überlieferung 'intaminatis honoribus' erhoben hat, sind von Bentley zuerst erhoben und von ihm selbst auch wieder umgestoſsen worden[1]). Auch das rhythmische Gefühl ist gegen die früher erwähnten Änderungsvorschläge. 'Inominatis' oder 'contaminatis' — beide haben den stärksten Ton; 'fulget' unmittelbar hinter ihnen soll nun einen schroffen Gegensatz zu ihnen bilden und jenen stärksten Ton noch überbieten: das fordert eine unschöne Anstrengung, und 'fulget' ist dem Wortumfange nach zu schwach und in der Bedeutung schon zu abgeschliffen, um diesen vollgewichtigen Gegensatz tragen zu können. Das überlieferte 'intaminatis, unbefleckt' dagegen ergänzt bloſs den Sinn von 'fulget' und bereitet darauf vor.

Es bleiben uns noch die beiden letzten Strophen unseres Liedes: 'Ja, auch das treue Schweigen, die treue, gläubige Teilnahme an einer Geheimlehre hat ihren sicheren Lohn, während der glaubenslose Spötter und Verräter am Geheimdienst der Ceres seiner Strafe nimmer entrinnt'. Was kann es für ein Lohn sein, welcher den treu Schweigenden sicher ist? Leiden sie doch, wie der Dichter in der letzten Strophe sagt, oft um der Schuldigen willen; also innerhalb des irdischen Lebens scheint dieser sichere Lohn ihnen nicht zu werden. Horaz spricht im zweiten Teil der Periode von Mysterien der Ceres; es können darunter römische, den eleusinischen nachgebildete Mysterien verstanden werden, oder aber die eleusinischen selber, an welchen Kaiser Augustus sowie viele seiner Unterthanen auf das eifrigste teilnahmen; jedenfalls liegt diesen Geheimdiensten die Lehre vom irdischen Leiden und die Tröstung mit einem besseren Jenseits zu Grunde[2]). Nun war ja in der drittletzten Strophe gerade die Rede von der persönlichen Unsterblichkeit als dem Lebensziel des

1) Vgl. auch Zangemeister, De Horatii vocibus singularibus. Berlin. Diss. 1862 S. 21 f.

2) Vgl. Peerlkamp.



wahren Mannes und als dem Ersatze für den äufseren Prunk und die eitle Ehre, auf welche der wahre Mann verzichtet. Ich erkenne also in den Worten 'Est et fideli tuta silentio merces' eine versichernde, bekräftigende Zusammenfassung des Inhalts der vorigen Strophe in dem Sinne: 'Ja, die gläubige Hingebung an die geheimnisvolle Lehre von der persönlichen Unsterblichkeit wird sicher belohnt durch die Erfüllung des Verheifsenen und Geglaubten'. Die nachdrückliche Voranstellung des Verbums 'Est' und das Asyndeton legen ohnehin eine solche Auffassung des Zusammenhangs nahe.

Wir erhalten so auch einen vollständigen Parallelismus des zweiten Teiles unsres Gedichtes mit dem ersten. Zunächst in der Gedankengliederung im Grofsen. Im ersten Teile hiefs es: 'zur freiwilligen Entsagung soll der Knabe reifen in einem Leben voll Entbehrung und Gefahr und dafür die süfse Ehre, vom Feind gefürchtet zu sein, sich gewinnen; ja, süfs und ehrenvoll ist im Kampf fürs Vaterland der Tod: der Tod erreicht sicher und schmählich den feigen Mann und Jüngling daheim'. Hier lautet es: 'In freiwilliger Entsagung lebt der Mann ohne die nichtigen Ehren der Volksgunst und dafür erkämpft er sich kühn die höchste Ehre der Göttlichkeit; ja, auch der treuverschwiegene Glaube an Gott und Unsterblichkeit ist seines Lohnes sicher: das göttliche Strafgericht ereilt sicher den Götterverächter'. Namentlich wird in der Mitte der beiden parallelen Gedankenperioden beide Male die Summe des Erstgesagten gezogen und in Form einer Sentenz ausgedrückt, dann an diese Sentenz, die als Form der Transitio dient, der Gegensatz angeknüpft. Aber auch in den einzelnen Formen sind die beiden Hälften parallel. Zunächst in der Strophenzahl, dann in dem steigernden Asyndeton der Sentenz und dem adversativen Asyndeton des angefügten Gegensatzes.

Also der Mann der neuen Zeit, der nach einer Jugend im strengen Dienste des Vaterlandes fern vom ehrsüchtigen Treiben der grofsen Welt ein einfaches ländliches Leben führt, ist Mitglied eines frommen Geheimbundes, welcher die Gewifsheit eines göttlichen Fortlebens nach dem Tode den Eingeweihten überliefert. Er meidet die Gemeinschaft mit

denen, die diese heiligen Geheimnisse entweihen; sie sind Unreine und Frevler, und Jupiter selber straft sie früh oder spät. So erscheint die Lehre und der Glaube der Unsterblichkeit hier als Inbegriff und Summe menschlicher und — was eigentümlicher ist — männlicher Tugend und Religion. Weder wahre Weisheit im Sinne hochmütiger stoischer Philosophie und römischer Bildungsaristokratie, noch wahre Bürgertugend im Sinne des vornehmen aristokratischen Republikanismus ist die wahre Mannhaftigkeit des Horaz. Der Mann der Wildnis aus dem ersten Liede, welcher im Leben der wahrhaft Glückliche an Leib und Seele ist, wird hier im zweiten Liede auch am treuesten das Geheimnis der Ceres wahren, und dafür ist ihm der Lohn sicher; ein solcher Mann kann aber jeder sein, der Entsagung gelernt hat. In Ciceros Himmel dagegen giebt es — nach den Tusculanen zu schliefsen — nur Optimaten.

Die Gedankenausführung brauche ich nicht noch einmal kürzer zu fassen und zu gliedern; das Gedicht ist jedenfalls, trotz entgegengesetzten Behauptungen, innerlich straff gegliedert und braucht die bedenkliche Entschuldigung nicht: Dichter pflegten im Drange der Begeisterung zusammenhangslos zu reden[1]). Die Idee des Gedichtes ist: der Musenpriester unterweist in seinem Tempel die Jünglinge des römischen Landes in der Entsagung gegenüber den schlaffen Genüssen einer feigen Jugend und den eitlen Ehren eines unfreien Manneslebens und wiederum im Streben nach den kraftvollen Freuden eines ritterlichen und patriotischen Kriegerlebens und nach der allein wahren Ehre der Göttlichkeit. Die Empfindung, die in jener Gedankenausführung und in dieser Idee sich ästhetisch ideal ausdrückt, ist die Realempfindung einerseits der Furcht vor dem schlaffen und unfreien Leben des jetzigen Jünglings- und Mannesgeschlechtes, anderseits des Verlangens nach einem kräftigeren und freieren Leben. Diese in der Wirklichkeit erlebte Empfindung schön zum Ausdruck zu bringen, ist der Zweck des Liedes.

1) Düntzer und Teuffel z. B. nennen das Lied zusammenhangslos; die Entschuldigung braucht nach Lambin auch Schütz. Gegen diese Art Entschuldigung spricht Peerlkamp zu I 2.



Die Römeroden.

Das dritte Lied.

I.

Horaz wollte einen Stoff aus der ältesten römischen Geschichte, der vielleicht eher in heroisch-epischer Form dargestellt werden mochte, in lyrischer Strophenform darstellen; er wählte die Apotheose des Romulus und schrieb die dritte Ode des dritten Buches. Das ist die neueste Erklärung dieses Gedichtes, die mehrfach Anerkennung und Annahme wegen ihrer Einfachheit und Verständigkeit gefunden hat[1]). Es ist auch gewifs eine Erklärung, die im Gegensatz zu andern frei ist von jeder Phantastik oder gar Mystik; aber sie ist auch, genauer besehen, frei von wirklicher Logik.

Zur Logik eines Gedichtes rechne ich die Einheit der Gedanken. Nach unserem Erklärer ist am Eingange des Gedichtes davon die Rede, wie Helden zur Vergötterung durch die Menschen gelangt seien, weil sie fest waren im Streben nach dem Guten; im Hauptteil entsagt Juno ihrem Hasse gegen Romulus um seines löblichen Lebens willen und wünscht auch dem römischen Volke ewige Dauer und die Weltherrschaft; um aber nicht inkonsequent zu erscheinen, fügt sie hinzu, dafs sie Troja deswegen doch hasse und immer hassen werde; in der Schlufsstrophe bricht der Dichter ab mit der rhetorischen Begründung, er wolle nicht länger einen heroisch-epischen Stoff in der wohl nicht völlig angemessenen lyrischen Form behandeln. — Wie hangen denn

1) Warschauer, De Hor. lib. III sex prioribus carminibus commentationis particula prior. Breslau. Progr. 1877. Warschauers Erklärung ist anerkennend besprochen Z. f. G. Jahresbericht IV S. 166. V S. 100 und in Bursians Jahresbericht für 1877.

hier Eingang und Hauptteil zusammen? Nach dem Eingang müfste Juno im Hauptteil die persönliche Festigkeit des Romulus anerkennen; von den persönlichen Eigenschaften und Verdiensten des Romulus sagt aber die Göttin kein Wort, sogar die ganz unbestimmte Redensart vom guten und löblichen Leben des Helden steht nur beim Erklärer, nicht bei Horaz. Allerdings giebt Juno selber auch einen Grund an, warum sie ihrem Zorn jetzt alsobald entsagen werde, nämlich den Grund, der Krieg um Ilion habe jetzt ein Ende; aber gerade diesen, bei Horaz recht breit und stark hervortretenden Gedanken läfst der Erklärer an dieser Stelle für den Zusammenhang ganz unberücksichtigt. Was haben die Festigkeit des Romulus und die jetzt vollendete Vernichtung Trojas mit einander zu thun? Diese Frage müfste eine logische Erklärung erstens stellen und zweitens zu beantworten suchen. — Ferner: was haben die eifrigen Wünsche Junos für die Weltherrschaft Roms, ebenfalls im Hauptteil des Gedichtes, zu schaffen mit der persönlichen Tugendfestigkeit des Romulus dort im Eingang? Juno sagt nicht, dafs sie um Romulus willen Rom Gedeihen wünsche; sie sagt auch nicht, dafs sie Rom dieselbe Festigkeit im Guten wünsche, welche Romulus gezeigt — wenigstens nach dem Erklärer thut sie es nicht; vielmehr sollen nach ihm sogar die Worte von der Verachtung des Goldes nur eine ganz spezielle Warnung vor den Schätzen Ägypteus enthalten, die sie ihren Wünschen für die Eroberung des Orients beiläufig anfügt, und der Schlufsmahnruf, Troja nicht wieder aufzubauen, soll blofs die Göttin selber gegen den Vorwurf der Inkonsequenz verwahren. Wo bleibt also der logische Zusammenhang zwischen Eingang und Hauptteil?

Auch der Zusammenhang des Hauptteils in sich selber bleibt unklar. Es scheinen sich vier verschiedene Gedanken zu folgen: 'Troja ist jetzt vernichtet; ich hindere jetzt Romulus Gottwerdung nicht länger; ich wünsche Rom Ewigkeit und Weltherrschaft; ich würde Troja immer wieder zerstören'. Ich denke, Troja war längst vernichtet, lange bevor Romulus geboren wurde, und da behauptet Juno, sie entsage sofort, alsobald ihrem Zorne, weil jetzt Troja nicht mehr

sei? — Romulus Gottwerdung sodann und Roms ewige Weltherrschaft sind bei Horaz sogar durch Asyndeton verknüpft, und nachdem vorher von Romulus speziell die Rede gewesen, wird ohne besondres, ausdrückliches Subjekt fortgefahren mit dem Pluralis 'regnanto'; denn 'exsules' mufs nach seiner Stellung zwischen 'qualibet in parte' zum Prädikate gehören, oder aber — wenn 'exsules' etwa dennoch als Subjekt gefafst wird — die Stellung zwischen 'qualibet in parte' macht das Subjekt 'exsules' so tonlos neben den stark betonten Prädikatswörtern 'qualibet' und 'parte', als wäre eben immer vorher schon von diesen Verbannten die Rede gewesen. Der Erklärer will den Sinn der asyndetischen Verbindung mit einer Partikelverbindung wiedergeben: 'nicht nur Romulus, sondern auch Rom'; sonach wäre es ein Asyndeton des antithetischen Parallelismus. Das ist aber unmöglich; dann müfste der antithetisch parallele Begriff zu Romulus als besonderes Subjekt von 'regnanto' ausdrücklich dastehen und stark hervortreten. Eine logische Erklärung müfste uns also zeigen, wie die asyndetisch verbundenen Gedanken sich ohne Gegensatz einem höheren Hauptgedanken einordnen, und wie die Person des Romulus für Juno nicht die Hauptsache ist, sondern sich als Einzelbegriff unterordnet dem höheren Allgemeinbegriffe, der nachher bei den Worten 'exsules renanto beati' als schon bekannt vorausgesetzt wird. — Zwischen dem dritten und dem vierten Gedanken des Hauptteils 'Rom möge wachsen' und 'Troja soll vernichtet bleiben' ist der logische Zusammenhang eines Gegensatzes allerdings deutlich genug, und dafs der vierte Gedanke zugleich auf den ersten 'Troja ist jetzt vernichtet' zurückweist, wäre ja für die logische Einheit der Rede Junos ein gutes Zeichen; aber dies Zeichen ist für unseren Erklärer bedeutungslos, weil er den ersten Gedanken überhaupt nicht berücksichtigt, und jener Gegensatz zwischen dem dritten und vierten Gedanken wird schief, wenn der vierte nicht entgegengesetzt ist wegen des objektiven Inhalts 'Troja soll vernichtet bleiben', sondern wegen der subjektiven Absicht der Sprechenden, sich vor dem Vorwurf der Inkonsequenz zu schützen. — Überhaupt ist eine Rede, in welcher der Hauptgegenstand Junos

Erklärung zu Gunsten von Romulus Apotheose sein soll, in welcher aber nur der allerkleinste Teil vom Hauptgegenstande handelt, während vor und hinter diesem kleinsten Teil sehr weitläufig von andern Dingen geredet wird — eine solche Rede ist entweder wirklich unlogisch oder sie wird unlogisch erklärt.

Logik vermisse ich auch in dem Zusammenhang zwischen dem ganzen Gedichte und seiner Abschlufsstrophe. Der Erklärer sagt, der Dichter benütze den von ihm selber erkannten und nicht völlig aufgehobenen Widerspruch zwischen heroisch-epischem Inhalt und lyrischer Form zu einer rhetorischen Schlufsform. Ich denke: entweder hält der Dichter den Widerspruch für einen störenden Fehler, dann verbrennt er das Gedicht oder macht wenigstens auf den Fehler nicht erst aufmerksam, oder aber er hält diese Form für wirksam, dann wird er die Wirkung und gerade am Schlufs die Nachwirkung nicht damit stören wollen, dafs er die Aufmerksamkeit auf einen scheinbaren formalen Widerspruch ablenkt.

So stimmen die Teile des Gedichtes nicht miteinander; als Ganzes kann also auch nur Mifsklang herauskommen. Und ein logischer Mifsklang ist es, was uns der Erklärer von der poetischen Absicht des Dichters zu hören giebt, nämlich Horaz habe einen Stoff aus der ältesten Geschichte Roms in Strophenform darstellen wollen. Geschichte in alkäischen Strophen ist kein Gedicht; ein Stück Geschichte ist noch kein poetischer Stoff, und Strophen und Verse machen noch keine poetische Form. Nach dem Dinge, das selbst bei schlechten Dichtern zwischen dem geschichtlichen Rohstoff und dem auch in der äufseren Form zur Erscheinung gebrachten Gedichte noch in der Mitte liegt, nach dem in der Vorstellung des Dichters innerlich geformten Stoffe, der epischen, lyrischen oder dramatischen Idee, fragt unser Erklärer nicht; er müfste aber danach fragen, wenn er ein Gedicht logisch erklärte. Die poetische Idee unseres Gedichtes haben wir auch damit noch nicht, dafs man uns sagt, Horaz stelle verherrlichend die Apotheose des Romulus dar — schon deshalb nicht, weil nach dem vom Erklärer uns dargelegten Gedankenzusammenhang die Apotheose des

Romulus eben nicht dargestellt wird, weder episch noch lyrisch noch dramatisch; zweitens, weil Worte wie 'verherrlichen, feiern' uns von der poetischen Gestaltung des Stoffes, von dem schönen Abbilde der Wirklichkeit, auch nicht das Leiseste verraten, sondern ebensogut von rhetorischen Schulübungen gebraucht werden.

Soviel von der Logik eines Gedichtes; es giebt aber auch eine besondere Logik für ein lyrisches Gedicht. Dahin gehört, dafs das Gedicht eine einheitliche Empfindung darstelle. Von einer darzustellenden Empfindung spricht der Erklärer überhaupt nicht; er erwähnt beiläufig, dafs sich in dem Gedicht einige lyrische, das heifst wohl: Empfindung ausdrückende Stellen fänden; sonst liegt für ihn das Lyrische nur in der metrischen Form, und den Stoff betrachtet er als einen heroisch-epischen. Ich kann mir einen heroisch-epischen Stoff, d. h. ein Anschauungsbild von heldenhaften Gestalten und Thaten, dargestellt denken in episch-lyrischer Form, das heifst in einer Erzählungsform, deren Ausdruck und Versmafs stark auf die Empfindung nach bestimmter Richtung wirkt und eine einheitliche Empfindung ausdrückt; aber jedenfalls, auch in solchem Falle verlange ich vom Erklärer den Nachweis dieser Empfindung oder aber den Nachweis, dafs eine solche fehle. Beide Nachweise bleibt man uns hier schuldig, und ein Gedicht in lyrischer Form ohne lyrische, d. h. empfindungsschöne Idee wird als etwas so alltäglich Vorkommendes behandelt, dafs man vor einem solchen kleinen poetischen Ungeheuer nicht einmal erschrickt. Ich könnte nun freilich den Versuch machen, zu finden, welchen Empfindungen etwa die oben dargelegten Gedanken des Gedichtes zum logischen Ausdruck gedient haben könnten; ich könnte sagen, der Eingang drücke Bewunderung der Festigkeit im Guten und jener tugendfesten Heroen aus, der Hauptteil der Reihe nach Furcht vor dem Schicksal Trojas, Freude über die Belohnung der Tugend des Romulus, Dankbarkeit für die ja nun in Erfüllung gegangenen Wünsche Junos und Bewunderung oder auch Verwunderung über die Konsequenz Junos in ihrem Hasse gegen Troja, endlich die Schlufsstrophe Beruhigung und Erheiterung des Gemütes an

dem Widerspruch zwischen Stoff und Form; allein der Mangel an Einheit der Gedanken würde durch diese Aufzählung von mattherzigen, oberflächlichen, unzusammenhängenden Empfindungen oder vielmehr Sentimentalitäten oder Kuriositäten noch häſslicher hervortreten.

Gedicht und lyrisches Gedicht haben ihre Logik; drittens hat auch die patriotisch-historische Lyrik insbesondere wieder ihre logischen Gesetze. Aus gemütaufregenden Erlebnissen des lyrischen Dichters, aus seinem persönlichen Leben in der nationalen Gegenwart, geht eine Stimmung hervor, aus dieser Stimmung heraus taucht das lyrische Vorstellungsbild, und der Stoff dieses Bildes hat infolge seines Ursprungs aus den Erlebnissen der Gegenwart mit diesen Erlebnissen Ähnlichkeit und Beziehung. Die einzelnen Versuche, die gemacht worden sind, um einen solchen Zusammenhang mit der Zeit des Horaz zu finden, werden von unserm Erklärer nachdrücklich zurückgewiesen, und dazu hat er ja das Recht; aber wenn er es überhaupt für überflüſsig erklärt, nach einem solchen Zusammenhang zu suchen, so begeht er ein logisches Unrecht, wie es derjenige Kritiker künftiger Jahrhunderte begehen würde, welcher in einem aus unserm letzten Jahrzehnt stammenden Gedicht, das die Sage vom schlafenden und erwachenden Barbarossa in lyrischer Form darstellte, den Zusammenhang mit den jüngsten Erlebnissen im nationalen Leben Deutschlands leugnen wollte. Freilich, der Kritiker unseres horazischen Gedichtes begeht dieses Unrecht notgedrungen; denn das, was er selber als Gedankeninhalt des Liedes herausgefunden hat, konnte zwar ein schwaches, allgemein moralisches und moralisch-rhetorisches oder historisches Interesse, niemals aber ein lebendiges, aus persönlichem Empfinden in der nationalen Gegenwart erwachsenes und auf das persönlich-nationale Empfinden wirkendes Interesse haben; aber damit giebt der Erklärer auch jedes künstlerische Interesse, jede poetische Wirkung des Gedichtes preis. Gewiſs, es giebt moralische Gedanken, die aus starker Gemütserregung in uns aufsteigen, als logischer Ausdruck einer tieferen Empfindung dienen, in der Phantasie sich in einem empfindungsvollen Stoffe gestalten, in einer

empfindungsvollen Sprach- und Versform ausgedrückt werden und nun wiederum stark auf die Gemüter der Hörer wirken, und diejenigen Erklärer, welche sagen, unsere Ode feiere die echt römische Heldensittlichkeit, haben nicht durchaus unrecht; ich suche bloſs, und wie ich glaube, mit logischem Recht, jene besondere Gemütserregung mir zu vergegenwärtigen, die erregenden Anstöſse im Leben des Dichters und seiner Zeit nachzuweisen und die eigentümliche Gestaltung des patriotischen Stoffes aus verwandten Erlebnissen jener Gegenwart des Dichters zu erklären. Daſs nun aber Helden wie Pollux, Herkules und Bakchus fest im Guten gewesen waren und dafür von den Menschen als Götter verehrt wurden — der Erklärer drückt sich mit etwas ängstlichem Rationalismus aus —, das war für Horaz und seine Zeit nicht bloſs kein neuer, sondern sogar ein von der rationalistischen Philosophie stark verbrauchter Gedanke; brauchbar war er deshalb immer noch für den Rhetor, der auch triviale Gedanken in affektvolle Form brachte, und als rhetorische Schulübung würde der ganze Eingang unseres Gedichtes anerkennenswert sein; für den Dichter war der Gedanke der Philosophie und der Rhetorik nur dann brauchbar, wenn er in den Gemütserlebnissen und -bedürfnissen der Gegenwart eine neue Kraft gewonnen hatte, um als schöner Ausdruck einer Zeitempfindung das ästhetische Bedürfnis zu befriedigen. Daſs ferner Juno dem Helden Romulus gestattet hatte, einen Platz im Himmel einzunehmen, weil er löblich gelebt habe, das war für die Zeit des Horaz ohne Gefühlsinteresse; die Thatsache der Apotheose war zu bekannt, um etwa an und für sich schon Teilnahme zu erwecken, etwaige Kämpfe des Romulus um das Gute stellte der Dichter weder in anregender noch in irgend einer Weise dar, der Verzicht und die guten Wünsche Junos erschienen jetzt als verständig, aber nicht etwa als mehr; ja, man konnte dabei denken, Horaz wolle nachträglich die Ehre der Göttin retten, damit die zu seiner Zeit thatsächlich erfolgte Welteroberung nicht etwa gegen Junos Willen erfolgt scheine[1]).

1) Struve erklärte wirklich das Gedicht als eine lyrische Lösung



Wenn weiter Juno gerade bei Romulus Gottwerdung die Quiriten davor gewarnt haben sollte, die Stadt Troja drüben in Asien wieder aufzubauen, weil sie ihnen dieselbe aus Konsequenz des Hasses immer wieder zerstören würde, so war das für Horaz und seine Zeit entweder völlig bedeutungslos und gleichgiltig, weil der Plan, das wirkliche Ilion wieder aufzubauen, niemals bestimmtere Gestalt und Bedeutung bekommen hatte, oder aber es war für Dichter und Hörer wunderlich und thöricht, weil zwar Cäsar und Oktavian, gewifs aber nicht Romulus und die Quiriten jener ältesten Zeiten an einen Aufbau des asiatischen Ilion gedacht hatten; thöricht freilich nur dann, wenn die Idee 'Juno warnt die alten Quiriten vor dem Wiederaufbau Trojas' nicht Beziehung und Ähnlichkeit mit Erlebnissen der nationalen Gegenwart hatte.

Dreifach unlogisch scheint mir also diese Art, ein Gedicht lyrischer Gattung mit patriotischem Stoffe zu erklären. Eine logisch richtige Erklärung müfste mithin folgende drei Fragen beantworten: Welches ist die Gedankeneinheit des Gedichtes? Welches ist die einheitliche Empfindung des lyrischen Liedes? Welches ist der Zusammenhang des Gedanken- und Vorstellungsstoffes und der Empfindung mit den Gemüts- und Lebensinteressen des Dichters und seiner Hörer und Leser?

II.

Welches ist der einheitliche Gedanke der sogenannten Romulusode? Das ist die erste der drei Fragen, welche ich als Erklärer zu beantworten habe. — Folgendes ist die gegliederte Reihe der Gedanken, mit den unentbehrlichen Umschreibungen und Ergänzungen; soweit diese sich nicht selber rechtfertigen oder aus dem früher Gesagten schon sich ergeben, sind sie nachher kurz zu rechtfertigen. 'Den gerechten Mann, der mit zäher Treue an sein Ziel sich hält, können weder die Schrecknisse menschlicher Gegnerschaft

des Knotens der Äneis: wie trotz Junos Hafs Rom zur Weltherrschaft habe gelangen können.

noch die Schrecknisse der göttlichen Natur abbringen von seiner vollen, ganzen, festen Überzeugung; in einem Weltuntergange würde er ohne Zagen untergehen, nur um sein Ziel, seinen Beruf nicht zu verleugnen. Durch diese Tugend selbstverleugnender Treue im Beruf haben Pollux und Herkules sich zu den Sternenhöhen aufgeschwungen; ihnen gleich in Tugend und Tugendlohn ist heute Augustus; durch dieselbe Treue hat Bakchus die Natur sich als ihrem göttlichen Beherrscher dienstbar gemacht, dafs wilde Tiger ihn über die Länder führten, und ist Romulus der Unterwelt entronnen, da göttliche Rosse ihn zum Himmel trugen —: wer für ein hohes Ziel sich selber verleugnet, der erhebt sich über alle Schranken des Irdischen und Leiblichen, über Natur und Tod. Ein willkommenes Wort hatte da — als Romulus dem Tode entrann — Juno im Götterrate endlich ausgesprochen: 'Ilion freilich war schon durch die Untreue Laomedons für mich und Minerva, als andere Götter noch Troja begünstigten, dem Untergang verfallen, Ilion freilich mufste untergehen durch die schicksalsvolle neue Untreue des Paris und der Helena, um endlich für jene alte Schuld zu büfsen. Jetzt dagegen, wo wir über Roms Schicksal beraten, wo Troja von den Trojanern nicht wieder aufgebaut worden ist, wo weder der Gastrechtbrecher und die Ehebrecherin in üppigem Glanze leben noch das meineidbeladene Laomedonsgeschlecht meine tapfern Achäer vernichtet und so meinen gerechten Zorn herausfordert, wo denn auch der Krieg um Troja, den wir Götter in unseren eigenen Parteikämpfen bis heute hingezogen haben, endlich sein Ende gefunden hat dadurch, dafs Rom gegründet und festbegründet ist an Ilions Stelle[1]) — jetzt

1) 'ducere bellum' bezieht sich nicht auf die zehn Jahre des eigentlichen trojanischen Krieges, sondern auf eine beliebig lange Zeit zwischen der Zerstörung Trojas und der Versöhnung der um Troja unter sich weiterstreitenden Götter; dieser Götterstreit um Troja könnte sogar, wie der Schlufs von Junos Rede sagt, von neuem sich erheben. Damit erledigen sich die Schwierigkeiten wegen der Zwischenzeit und die von Peerlkamp erhobenen Einwendungen gegen den Ausdruck 'bellum resedit'. Den Ablativus 'seditionibus' könnte ich auch übersetzen 'in Form unsrer Parteikämpfe'; vgl. Plüss, Centurienverfassung S. 22 mit Anm.

will ich alsobald meinem schweren Zorn und Grimm, dem Zorn gegen Ilion und Ilier, entsagen und will ebenso auf mein Recht verzichten, den Ilier Romulus zu hassen: dieser darf in den Himmel eingehen, die göttliche Lebenskraft des Nektars an sich erfahren und alsdann förmlich eingetragen werden als Mitglied der Götterordnungen. Mit selbstverleugnender Treue haben ja trotz menschlichen und göttlichen Schrecknissen diese italischen Trojaner und unter ihnen Romulus ihre Aufgabe erfüllt, Troja nicht wieder aufzubauen, sondern Rom zu gründen, und sie haben sich dadurch über die Schranken erhoben, welche Raum und Zeit, die Gewalt der Natur und die Macht der Vergänglichkeit den Menschen sonst ziehen. Ja, so lang das weite wilde Meer zwischen Rom und Ilion tobt und mit seiner Weite und seiner Wildheit Zeuge ist für die unerschütterliche Überzeugungstreue der Trojaner, welche es durchfahren haben, so lang die wilden Tiere auf den Fürstengräbern des treulosen Paris und des meineidbelasteten Priamus hausen und diese wüsten Stätten es bezeugen, mit welcher Selbstverleugnung sich die italischen Trojaner von der Heimat und dem Königshause, von allen Erinnerungen an die Vergangenheit losgesagt haben, so lang also die Erde steht und die Schicksalsentscheidung über Troja gilt, — so lange sollen sie, obwohl überall in der Welt Verbannte aus der eignen Heimat, doch überall gottgesegnet als Könige herrschen und soll das Capitolium hochstehen im blitzenden Glanz und soll Rom, die wildherzige, sogar den Medern gebieten. Schaurig furchtbar dehne Rom den Bereich seines Namens bis in die fernsten Lande der Erde aus, in West und Ost, an der Meerenge von Gades und am Nilstrom, und dabei sei Rom tapferer darin, das Gold dieser Länder im heiligen Schofs der Erde zu lassen und zu verschmähen, als es zum unheiligen Dienst menschlicher Üppigkeit aufzuraffen; ja, an die äufsersten Grenzmarken und Schranken des Weltalls soll Rom mit seinen Waffen rühren, und dabei sei es seine jubelnde Lust, die furchtbarsten Schrecknisse der Natur in Nord und Süd zu schauen. In der selbstgewählten Verbannung sollen sie ihr Glück, in der Entsagung gegenüber den Lockungen des fluchbringenden Erd-

goldes ihre Ehre, in der Selbstüberwindung gegenüber den Schrecknissen einer göttlich furchtbaren Natur ihre Lust und in der kühnen Welteroberung ihre Herrlichkeit sich schaffen — für ewige Zeiten; ihr Lohn soll wieder die Erhebung über die Schranken von Zeit und Raum, Natur und Vergänglichkeit sein. Doch diesen Eroberern verkündige ich die Schicksalsbestimmungen mit dem Gebote, dafs sie Troja nicht etwa wieder erbauen wollen; Trojas Dasein werde ich im Erstehen immer wieder vernichten, wenn selbst Götter in neuem Götterzwist seine Mauern aufrichten hiefsen'. — — 'Nein, dieser erhabene Ernst des Götterrates will nicht länger stimmen zur niedrigen Weise einer der Lust gewidmeten Laute; schon fürchte ich, zu weit hat mich die Macht der göttlichen Dinge fortgerissen, und ich habe das Erhabene nicht erhaben genug gesungen'. —

Kürzer gefafst: 'Der gerechte, berufstreue Mann verleugnet sich selber: Lohn dieser Selbstverleugnung ist die Göttlichkeit' — das ist die Einleitung. 'Bei Romulus Erhebung zur Göttlichkeit verkündete es Juno: weil um Roms willen Troja von den Trojanern aufgegeben und das weite Meer durchfahren worden sei, darum sei das neue Rom bestimmt zur ewigen Beherrscherin der Völker und der Länder, während Troja nie wieder erstehen dürfe' — das ist der Hauptteil. 'Nein, ich vermag dem hohen Ernste doch nicht genug zu thun' — so bricht das Lied ab. In kürzester Fassung ist der einheitliche Gedanke: Rom hat seine erhabene Bestimmung erhalten um der heroischen Selbstverleugnung willen, mit welcher es geschaffen worden ist.

Im Einzelnen bemerke ich dazu rechtfertigend Folgendes. — Das Bild des gerechten, berufstreuen Helden in den ersten Versen geht wohl allerdings, wie vermutet worden ist[1]), auf das Bild des Sokrates zurück, der weder vor der tobenden Volksversammlung noch vor den drohenden Oligarchen vom Rechte wich und seinen Beruf verleugnete; doch kann das Verhältnis zwischen Kopie und Original ein ähnliches sein wie bei plastischen Bildwerken, ein durch Mittelglieder ver-

1) S. Döring in Fleckeisens Jahrb. 1879 S. 15 f.

mitteltes Verhältnis, und jedenfalls stellt sich Horaz im Sinne seiner Leser und Hörer unter den Mitbürgern das römische Volk vor und unter dem Tyrannen etwa einen Barbarenkönig des Orients, wie er einen solchen auch im vorhergehenden Liede Tyrann nennt. — Bei den Worten über Augustus halte ich die gutbezeugte und entschieden originellere Lesart 'bibit' so lange als die originale fest, bis auf methodisch philologische Weise gleichzeitig aus allen Vergil- und Horazstellen, die verwandter Art sind, die Vorstellung von einem schon zu Lebzeiten zugleich göttlich und menschlich lebenden Augustus beseitigt ist[1]). — Romulus ist durch die anaphorische Form, in welcher die fünf Heroen genannt werden, und durch den Parallelismus der Gedanken ganz in die Reihe eingeordnet, der Gesammtidee dieser Aufreihung untergeordnet, und speziell mit Bakchus wieder enger verbunden; also auch abgesehen davon, dafs Juno nachher verhältnismäfsig kurz und wenig hervorhebend von Romulus spricht, kann dieser schon von vornherein nicht der Hauptgegenstand des Gedichtes sein; die Erhebung des Romulus in den Himmel bietet dem Dichter blofs den geeigneten Anknüpfungspunkt und die Scenerie für die Rede Junos. Anderseits fordert doch die Einleitung unbedingt, dafs Juno von einer selbstverleugnenden Treue einer Aufgabe gegenüber und vom göttlichen Lohne dieser Tugend rede und dafs sie, falls sie speziell auch Romulus Gott werden lasse, dies nur um eben dieser selben Tugend willen thue. Nun verlautet aber von persönlichen Tugenden des Romulus keine Silbe in Junos Rede; als Grund, warum sie erstens ihrem Zorn im allgemeinen, zweitens ihrem Hafs gegen Romulus im besonderen entsage, nennt sie die Nichtexistenz Trojas, die jetzt endlich besiegelt und von allen Göttern anerkannt sei; auch gilt nachher der umfangreichste und schwungvollste Teil ihrer Schicksalsverkündigung nicht Romulus, sondern dem heimatlosen Geschlechte überhaupt. Also liegt darin, dafs Troja nicht wieder aufgebaut ist und dafür Rom trotz allen entgegengesetzten Wünschen und allen

1) S. Schweiz. Mus. 1866 S. 45 Anm. Fleckeisens Jahrb. 1870 S. 146 ff. 1876 S. 69 ff. Diese Studien über I 2. III 5. III 25. Bentley erklärt 'bibit' durchaus kurz und gut.



menschlichen und göttlichen Hemmnissen fest begründet ist, eben jenes Verdienst der italischen Trojaner, und in diesem allgemeinen Verdienst liegt auch das des Romulus. — Dafs das Wort von den heimatlosen Königen der Erde, diesen im Elende Gottgesegneten, mehr als ein rhetorisches Oxymoron, vielmehr der erhabene Ausdruck eines tiefen Gedankens sei, dafs in den Ausdrücken: 'exules, ferox, horrenda, fortior, spernere, gestiens visere' überall kräftig die Vorstellung des Harten und Rauhen, des Furchtbaren und in der Furchtbarkeit Grofsen hervortrete, dafs also auch der Lohn den Charakter jener Tugend trage, für welche er verliehen wird, ähnlich dem Lohn des Bakchus, der auf dem Tigerwagen über die Erde fährt, dafs also schon deshalb die Worte der Juno keine wohlwollenden Wünsche, sondern Schicksalsbestimmungen enthalten — das brauche ich wohl nicht weiter zu begründen. Die beiden Vordersätze 'dum longus inter saeviat Ilion Romamque pontus' und 'dum Priami Paridisque busto insultet armentum' verstehe ich jetzt mit dem neusten Erklärer als Zeitbestimmungen, nicht als Bedingungen[1]); freilich, wenn ich die Dauer einer Sache so nachdrücklich bestimme nach der Dauer einer anderen, erscheint formell die Dauer der ersteren auch bedingt durch die der zweiten. Die Strophe 'aurum irrepertum ...' will ich jetzt behalten, während ich sie früher für unecht hielt. Erstens enthalten die Worte die Parallele zu den Worten 'visere gestiens', bringen die tapfere Entsagung gegenüber dem verführerischen Erdgolde in einen schönen Gegensatz zu dem tapferen Verlangen nach den Schrecken und Gefahren der Erde und stören also den Gegensatz zwischen Ost-West und Süd-Nord nicht, sondern ergänzen ihn; in der That waren ja auch gerade die Länder am Nil und die am Atlas und in Spanien im Altertum wegen des Goldreichtums ihres Bodens berühmt, es sind sogar gerade die einzigen, von deren Goldgewinnung uns das Altertum besondere Nachricht hinterlassen hat. Zweitens ist auch die Sentimentalität, die mich früher an der Strophe irre gemacht hat, dann keine störende,

1) Vgl. Peerlkamp und die von ihm angeführten Stellen.

wenn die Worte eine Schicksalsbestimmung für Rom enthalten, deren Erfüllung erst für die horazische und die darauf folgende Zeit gehofft, ersehnt wird, und wenn auch die andern Schicksalsbestimmungen erst von der Zeit des Augustus an sich ganz erfüllen sollen und in diesem Sinne ebenfalls sentimental sind. In der That aber sind die Unterwerfung der Meder, der Länder am Atlas, des südwestlichen Spaniens und der Nillandschaften und die Heereszüge nach dem glühenden Süden und dem nebeltriefenden Norden alles Erfolge oder Bestrebungen erst der augusteischen Zeit und erscheinen als Erfüllung der augusteischen Mission. Dafür, dafs der dichterische Wunsch dieser Strophe auch mit der Praxis des Augustus zusammentrifft und dadurch die Echtheit der Strophe beglaubigt wird, darf man noch das Eine anführen, wie Augustus zwar den Nil korrigieren liefs, um die vom Dichter hier genannte Bewässerung der Ackerfluren zu fördern, dagegen die ägyptischen Goldbergwerke in Verfall geraten liefs. — Die abbrechende Schlufsstrophe des Gedichtes sagt nicht, dafs der Stoff unlyrisch sei, vielmehr, dafs derselbe noch viel erhabener sei, als ihn der Sänger mit seinen Kräften darstellen könne. —

'Roms Berufung und Entsagung' — so könnte ich das Lied überschreiben, um den oben bezeichneten einheitlichen Gedanken auszudrücken. Einfach ist nun die Antwort auf die Frage nach der einheitlichen Empfindung des lyrischen Liedes; es ist die Empfindung einer feierlichen, ehrfürchtigen Begeisterung für die heldenhafte Selbstverleugnung, womit die Begründer Roms allen Schrecken getrotzt und auch dem Liebsten und Heiligsten, der Heimat, entsagt haben, um ihren Beruf zu erfüllen, die Empfindung einer Begeisterung zugleich für die zum Lohne verliehene erhabene Bestimmung Roms.

Endlich die Frage nach dem Zusammenhang der Idee des Gedichtes mit Zeit und Leben des Dichters. Dafs Rom erst in Horazens Zeit jene grofsartigen Bestimmungen erfüllt oder zu erfüllen gehofft hat, dafs also der Dichter in Junos Rede sich und seiner Zeit den eigenen Beruf verkündigt, ist Eine Seite der Sache, aber nicht die einzige. Die ganze

Einleitung zunächst, nachher in Junos Rede die Begründung, warum sie ihrem Zorn und Hafs entsage, mit der Nichtexistenz Trojas, und gerade am Schlufs ihrer Rede die Rückkehr zu dem Gedanken, dafs Troja zerstört bleiben müsse — das alles setzt voraus, dafs Horaz in seiner Zeit Anlafs hatte, die erhabene Bestimmung Roms als errungen durch Entsagung und Selbstverleugnung darzustellen. Ich kann mir die Veranlassung etwa so denken. Zur Zeit des Horaz war die alte, republikanische Welt mit ihren Lebensformen und Lebensidealen umgestürzt. Aber freilich, immer noch hofften und forderten viele, und nicht die Schlechtesten, dafs die Form der Republik wieder hergestellt werde, und viele wollten wenigstens den alten Lebensgewohnheiten und Lebenszielen nicht entsagen; es erschien sogar als Pflicht der Pietät, dafs Augustus die alte Staats- und Lebensform wieder herstelle. Dagegen glaubten andre, das von allen ersehnte Glück, der Friede im Lande und in den Gemütern und der Bestand des römischen Reiches sei nur dann möglich, wenn das römische Volk die Republik als unwiederbringlich vernichtet ansehe, vernichtet durch die Götter um alter Schuld willen, die Monarchie dagegen als festbegründet durch den göttlichen Willen, wenn also das Volk der alten Republik entsage und, ohne hinter sich zu sehen, in den Formen der Monarchie seine Schicksalsbestimmung zu erfüllen suche. Aus den Stimmungen dieser Kämpfe versteht man zumteil erst die Äneis mit ihrem Heldentum entsagungsvoller Treue gegenüber harten, ja grausamen Schicksalsgeboten; in solchem Sinn wird von Horaz selber im Säkulargesang die sittliche und die politische Wiedererstehung des römischen Reiches unter Augustus dargestellt als eine Erfüllung dessen, was mit der Treue und dem Gehorsam des Äneas und mit der Gründung Roms durch die fernher ausgewanderte Trojanerschar schon verdient und verheifsen gewesen sei. An den Gehorsam gegen Gott bis zur Aufopferung des Liebsten wird ja auch bei Abraham die Verheifsung der Gröfse und Macht des Volkes Israel geknüpft. Nun also dünkt mich, hier, bei der sogenannten Romulusode, sei in Horaz aus den Gemütsbewegungen des Kampfes für das neue und gegen das alte Leben das lyrisch-

epische Vorstellungsbild aufgestiegen, wie einst bei der Beratung der Götter über Rom und Romulus Juno die Berufung Roms um der Entsagung willen verkündigte. Also Juno meint zwar mit Troja eben Troja drüben über dem weiten Meer, und es ist die Selbstverleugnung der alten Trojaner und unter ihnen des Romulus, woran der Dichter seine ernste Freude hat und welche er durch Juno so hoch geehrt und belohnt werden läſst; aber weil das Bild von Junos Verkündigung dem Dichter aufgetaucht ist aus den politischen Vorstellungen und Stimmungen der augusteischen Zeit, deshalb wirkt es auf Hörer, welche mit denselben Vorstellungen und Stimmungen erfüllt sind, zeitgemäſs zurück; es weckt in den Zeitgenossen eben jene feierliche Begeisterung für die hohe Bestimmung Roms und für die Entsagung auch dem Liebsten gegenüber, wenn dieses aus der Vergangenheit heraus an das Herz sich klammert und es hindert, ganz und voll für die neue Zukunft zu schlagen.

Man hat einen Widerspruch zwischen der bescheidenen Schluſsstrophe dieses dritten Römerliedes und der feierlich sicheren Ankündigung in der ersten Strophe der ersten Römerode gefunden. Einen Widerspruch möchte ich es nicht nennen: kann nicht auch der priesterliche Sänger als Mensch es empfinden, daſs sein Mund zu schwach sei für die Dinge, welche die Muse in göttlicher Kühnheit ihn singen lasse, und daſs seine Laute lieber ein freudigeres, wenn auch weniger erhabenes Lied anstimmen möchte? kann der Musenpriester nicht in der zuhörenden Jugend dadurch den Eindruck von etwas auch für sie unaussprechlich Hohem hervorrufen? Nur soviel möchte ich sagen: an die poetische Situation des Musenpriesters erinnert wie das Lied überhaupt, so auch dieser Schluſs nicht ausdrücklich, und es mag das Lied ursprünglich aus seiner selbständigen Idee für sich entstanden sein.

Ich halte das Lied von Roms Berufung und Entsagung für ein gutes Zeitgedicht, während ich die Romulusode für unlogische, unlyrische und unzeitgemäſse, das heiſst unnütze Schulpoesie halten müſste. Zu einem Liede wie dem an Quinctius Crispinus, dessen Grundstimmung Verzweiflung an der Dauer des Reiches ist, bildet das vorliegende Gedicht einen eigentümlichen Gegensatz durch den stolzen Glauben an die Zukunft Roms.

Die Römeroden.

Das vierte Lied.

Der Musenpriester spricht vor der versammelten römischen Jugend zur Muse Kalliope: 'Steig nieder vom Himmel und sag an mit der Flöte ein langes Reigenlied, du Königin, oder, wenn du es diesmal lieber willst, mit der hohen, hellen Stimme oder mit dem Saitenspiel der Laute des Phöbus!'

Sie soll vom Himmel herniedersteigen zu ihm, dem Musenpriester und Sänger, in den Tempel im abgeschiedenen Thal. Es soll Kalliope sein, weil es ein episch-lyrisches Reigenlied sein soll; er erzählt ja nachher aus seiner Jugend und aus der Gigantenschlacht, von den Wundern fremder Länder und den Schrecken der Unterwelt. Sie ist Königin, königliche Meisterin eben des Gesanges und Liedes und als solche gerade soll sie das Lied ansagen. Ähnlich ruft Alkman, den Horaz hier, wie man es nennt, nachgeahmt hat, die Muse Kalliope an: 'Wohlan Muse Kalliope, Tochter des Zeus, heb an die lieblichen Lieder und gieb uns zum Gesang die süfse Sehnsucht und den anmutsvollen Reigen'. Wenn die Muse mit Flöte, Stimme oder Laute die Melodie des Reigenliedes angestimmt und angesagt hat, setzen dann die Sänger ein und darauf der Tanz[1]). Es soll ein Gedicht mit Musik und Gebärdenspiel oder eine Art Reigenlied sein, ein Melos; denn der Dichter will eine freudig festliche Erregung kundgeben, wie sie eben im Reigenliede sich kundgiebt; das Lied wird ein langes sein, wie die Reigenlieder wohl sind: so fühlt der Dichter und wünscht es auch; denn er will nach

1) Die Bedeutung 'ansagen, bezeichnen, anstimmen' für 'dicere' fehlt bei Riemer, Charakteristik II 15. 21. Ähnlich ist '*praecipe* lugubres cantus' carm. I 24, 2 f.

langem Ernste nun auch der Lust sich ganz und voll hingeben. Die Muse soll das Reigenlied entweder mit der Flöte ansagen: die Flöte bezeichnet eine leidenschaftliche Musik — oder, wenn sie diesmal lieber will, mit der hellen, hohen Stimme oder dem Saitenspiel des Phöbus: die helle Musenstimme und das Saitenspiel bezeichnen eine sanftere Musik[1]); ich nehme die beiden letzten Glieder der dreigliedrigen Disjunktion zusammen und stelle sie zusammen dem ersten Gliede gegenüber. Dabei hat die Annahme, daſs es ein sanfteres Lied sein werde, das Übergewicht; schon die Worte 'wenn du diesmal lieber willst' deuten das an, und beim Hörer wirkt auch das an zweiter Stelle Gesagte stärker nach, als das schon in der Vorstellung zurücktretende Erste. Es ist eine ähnliche Gegenüberstellung einer leidenschaftlicheren und einer sanfteren Art der Musik wie zu Anfang des zwölften Liedes im ersten Buche; doch entscheidet sich dort der Dichter, anders als hier, gerade für die heftigere Art. Das, was zuletzt in der Vorstellung bleibt, ist wiederum von zweien das Zweite, also hier die Laute des Phöbus, die des Gegensatzes wegen sogar doppelt bezeichnet ist, erst generell als Saitenspiel, dann speziell als Zither[2]). Wir erwarten also diesmal ein Reigenlied oder reigenliedartiges Lied, von der Muse Kalliope mit den Klängen der Phöbuslaute eingeleitet; die Laute des Phöbus ist die Vertreterin der Musik nach der Seite lichter Klarheit und edlen Maſses, die Bezwingerin alles Gewaltsamen und ungestüm Regellosen sowohl in der Götterwelt als in der Menschenwelt.

Das Gebet des Musenpriesters an Kalliope ist erhört. Sein Ohr vernimmt etwas, und er fragt erstaunt, ob die, welche ihm zuhören, die Knaben und Mädchen, es auch vernehmen; er meint den sanften Schall der Laute Apollos. Er spürt, daſs ihn eine Verzückung erfaſst: vielleicht, daſs diese ihn den Schall bloſs durch Sinnentäuschung vernehmen läſst; aber auch diese Sinnestäuschung, dieser Wahnsinn ist ein sehnsüchtig verlangenswerter. So ist ihm also, als höre er

1) Vgl. du Mesnil in Z. f. d. GW. XXIX 711.

2) Ich lese nach Bentley 'cithar*aque*'. Unmöglich ist die Auffassung von Ritter und Keller.



wirklich den Schall und dabei irre er umher an Stätten reiner Gottesverehrung, in Hainen, unter deren Laubdach liebliche Lüfte wehn und unten liebliche Wasser rinnen. Diese landschaftliche Umgebung stimmt schön zum Saitenspiel Apollos, der frommen, reinen, lieblich schönen musischen Kunst. Ähnlich wiederum und doch anders als im zwölften Liede des ersten Buches: dort entrückt Klio mit dem durchdringenden Ton der Flöte den Sänger in das wilde Hämusgebirge; die Ideallandschaften der Sänger sind verschieden je nach dem Gesange.

Asyndetisch schliefst an diesen Eingang das Nächste an, mit Voranstellung und starker Betonung des Pronomens 'me': der Sänger persönlich ist ein Beispiel und Beweis für die Art des Lebens in der Welt der Musen. Aber auch das Beiwort der Waldtauben 'die märchenhaften, wundersamen' hat einen starken Ton; denn wenn dieser Ton nicht stark genug wäre, um über alle folgenden Worte weg bis zum letzten Wort der Strophe 'palumbes' in Ohr und Sinn zu bleiben, würde man die Zusammengehörigkeit von Attribut und Substantiv überhaupt nicht merken. In dieser Zusammenstellung nun aber und bei dieser Betonung der Worte 'me fabulosae' tritt sofort die Hauptvorstellung hervor: 'Ja, ich der Sänger der Musen bin ein Wunder'. Die Ortsbestimmung 'Voltur in Apulo' erweckt schon durch die Klangfarbe der Worte 'Voltur' und 'Apulus' die Vorstellung des Wilden, Rauhen; auch im zweiundzwanzigsten Gedicht des ersten Buches erscheint Apulien oder Daunien als ein Land mit weiten Eichenwäldern voll reifsender Tiere; und auch die Apuler erscheinen zuweilen als idealisiert zu einem ursprünglichen Volk der Wildnis. Und in der Wildnis apulischer Geierberge hatte das Wunderkind jenseits der Grenzlinie desjenigen Apuliens, das seine mütterlich nährende und schützende Heimat war, sich niedergelegt, vom Spiel ermüdet und schläfrig geworden, und war ruhig eingeschlummert. Horaz wiederholt den Namen seiner Heimat in der Figur einer Adnomination: 'Apulo' — 'Apuliae'. Diese Figur kann einen Gegensatz oder eine Ergänzung der Gedankenglieder andeuten; ich nehme sie im letztern Sinne, indem ich zugleich die beiden

Ortsbestimmungen auf zwei verschiedene Verba verteile: 'Volture in Apulo' verbinde ich mit dem Hauptverbum 'texere', zu dem auch die übrigen Worte des ersten Verses näher gehören, dagegen ziehe ich 'altricis extra limen Apuliae' zu dem Partizipialgliede 'ludo fatigatumque somno'. Der Gedanke also, dafs den Sänger einst wundersam mitten im wilden apulischen Geiergebirge Tauben behütet haben, wird ergänzt durch den Gedanken: er habe gespielt, sei müde geworden und sei eingeschlafen weitweg, jenseits der Grenze des mütterlich nährenden Apuliens, also einsam und allein in einem fremden, wilden, lebenbedrohenden Apulien. Liegen doch auch die nachher genannten Orte, an denen man von dem Wunder vernahm, an den südlichen Abhängen und Ausläufern des Voltur, schon jenseits der Grenze des venusinischen Apuliens, welches das eigentliche Mutterland des Horaz war. Ich glaube: hätte man auf die Lage dieser Orte, besonders Acherontias, das Horaz zu allererst nennt, geachtet, so würde man sich weniger Mühe gegeben haben, die logische Zulässigkeit und Verträglichkeit der beiden Ortsangaben zu bestreiten. Sie vertragen sich nämlich recht gut, sobald man die unterscheidende, spezialisierende Stellung und Betonung des Beiwortes 'altricis' bei 'Apuliae' beachtet und an die Fähigkeit vieler Sprachen, namentlich aber auch der lateinischen denkt, einzelne Teile der Erde oder eines Landes durch unterscheidende, fast immer vorangestellte Beiworte sofort zu selbständigen Ganzen zu erheben und so gewissermafsen eine ganze Fülle von Erdkreisen oder von Ländern gleichen Namens zu schaffen. Bei Ovid nimmt den Phaethon fern von der Heimat der Eridanus auf '*diverso* maximus *orbe*': ein fern und entgegengesetzt liegender Teil des Erdkreises wird zu einem besonderen Erdkreis; bei demselben Dichter stieg einst die Fichte von den Bergen, um einen fremden Erdkreis zu sehn, '*peregrinum* ut viseret *orbem*'; die Hungergöttin, die aus Thessalien nach dem hohen Norden zurückkehrt, verläfst den fruchtbaren Erdkreis: es giebt also mehr als einen Erdkreis, einen fruchtbaren und einen unfruchtbaren. Ähnlich ist der Sprachgebrauch bei 'terra, tellus, caelum', wenn sie unterscheidende und unterscheidend betonte,

fast immer vorangestellte Beiworte bei sich haben, und immer ruft dann die Vorstellung der Einen Erde oder des Einen Himmels mit der unterscheidenden Eigenschaft sofort von selber die Vorstellung hervor, daſs auch eine zweite Erde, ein zweiter Himmel mit entgegengesetzter Eigenschaft existiere; z. B. wenn Tibull eine Barbarenerde, 'barbara tellus', Ovid eine gegenüberliegende Erde des Südwinds, 'contraria tellus', nennt, so denkt man sich ohne weiteres eine besondre Erde gesitteter Völker und eine individuelle Erde des Nordwinds dazu oder gar gleich vier Erden für die vier Winde. Horaz kennt besondre Erden des Assaracus und des Juba. Man ist freilich an solchen Stellen sofort mit der Deutung bei der Hand, 'orbis' bedeute da nicht einen Erdkreis, sondern einen Teil des Erdkreises, 'tellus' nicht eine Erde, sondern ein Land; gewiſs der Wirklichkeit entsprechend und sehr verständig, aber plump diese Schöpfungen der Sprachphantasie verwüstend. Die Sprache macht auch aus Einem Gallien, Einem Spanien durch unterscheidende Beiworte soviel besondre Gallien und soviel Spanien, als sie will und als sogenannte Teile vorhanden sind[1]). So, meine ich, giebt es soviele Apulien, als jemand Teile Apuliens zu unterscheiden für gut findet; der Teil wird ein selbständiges Individuum, und diese Individualisierung wird sogar gern eine Art Personifizierung, wie sie an unsrer Horazstelle durch das Beiwort 'altrix' und vielleicht auch durch 'limen', 'Schwelle eines Hauses oder Gehöftes', angedeutet ist. Und wenn jemand auſserhalb desjenigen Apuliens schläft, das seine nährende und schützende Mutter ist, so schläft er eben — nicht etwa auſserhalb Apuliens überhaupt, in Lucanien oder sonstwo, sondern in demjenigen Apulien, welches nicht seine nährende und lebenerhaltende Mutter ist, also in einem fremden, wilden, lebenbedrohenden Apulien. Gerade so tritt die Hungergöttin, wenn sie den fruchtbaren Erdkreis verläſst, nicht etwa ins Meer oder in den Luftraum über: sie betritt nur den andern Erdkreis, den wüsten, unfruchtbaren. Wie schon ge-

1) Die Lehre der Grammatiker, z. B. Kühners und Drägers, bedarf wohl einer Ergänzung und besseren Fassung in diesem Punkte.

sagt, die Hauptvorstellung, die Horaz durch die ganze Strophe hervorrufen will, ist die der Wildnis und der fernen Einsamkeit des Ortes und der Schutzlosigkeit der Person [1]), und darauf beruht gerade das Wunderbare. Alle Veränderungen, die bisher vorgeschlagen worden, verwirren entweder die Anschauung durch fremdartige Vorstellungen oder sie schwächen wenigstens die Hauptvorstellung ab [2]).

---

1) So schon Bentley.

2) Inbetreff der Prosodie von 'Apuliae' steht bisher noch Behauptung gegen Behauptung; so ungern ich einem Manne wie Lachmann unrecht gebe, halte ich doch namentlich die Lesart 'Apulicum' carm. III 24, 4 für so allein sinngemäfs, dafs mir dadurch auch unsre Stelle gesichert scheint; im übrigen vgl. Orelli, Schütz und Kellers Epilegomena. Der neueste Versuch zu helfen ist der von Bücheler, Coniectanea S. 21 f.: es sei mit dem Einen Teile der Überlieferung 'Pulliae' zu lesen, dies sei vielleicht der Name eines Dorfes oder Gaues im Venusiner Gebiet. Dagegen möchte ich bemerken: angenommen, das Dorf oder der Gau habe existiert, was an sich nach den von Bücheler angeführten Namensformen durchaus möglich wäre — kann der Dichter voraussetzen, dafs der Name in der Verbindung 'altricis extra limina Pulliae' bei Hörern und Lesern die beabsichtigte Wirkung thue? Er nennt sonst den Namen niemals, die Worte, wie sie lauten, könnten von Uneingeweihten gründlich mifsverstanden werden, was bei 'Apuliae' unmöglich ist. Ferner: wird nicht auch durch 'Pulliae', die Bekanntschaft mit dem Orte als Heimatsort des Horatius vorausgesetzt, im Vergleich zu 'Apuliae' die Vorstellung der einsamen Verlassenheit abgeschwächt? es könnten ja jenseits der Grenze von Pullia andre, wohlbevölkerte, civilisierte Dörfer oder Gaue des Venusiner Gebietes liegen. Und wenn nachher als Orte, wo die Kunde von dem Wunder sich verbreitet, lauter solche genannt werden, die ganz jenseits des eigentlichen Volturberges und auf unsern Karten schon in Lucanien liegen, so ist es natürlicher, dafs das ganze venusinische Apulien gegenübergestellt werde dem wilden Grenzapulien drüben, als dafs ein einzelner Gau des Venusiner Gebietes anderen Gauen dieses selben Gebietes gegenüberstehe. Um des Dichters willen, nicht um meines Rettungsversuches willen, welchen ich noch nicht für sicher gelungen halte, hoffe ich, dafs der von Bücheler gewünschte Inschriftstein in der Erde bleibe. In der ganzen Frage hat doch wohl der logische Anstofs die übrigen Anstöfse erst veranlafst oder ihnen eine ungebührliche Stärke gegeben, und ebenso scheint das Urteil in der Handschriftenfrage, wie bei Horaz öfter, beeinflufst durch das logische Vorurteil. Dieses habe ich oben als falsch zu erweisen versucht.



Die Leute von drüben führt uns der Dichter in verhältnismäfsig ausführlicher Darstellung vor und mit anschaulich epischer Charakteristik der Orte: 'Ein Wunder sollt' es denn auch sein für alle, die irgend nur wohnen droben im Felsennest Acherontia und den Waldbergen von Bantia und drunten im reichen Thal von Forentum'. Die allgemeinen Begriffe, die Horaz ausdrücken will, sind die sich ergänzenden Begriffe 'alle' und 'überall dort drüben'; er drückt sie zunächst in einer für die lyrische Darstellung fast allzu logischen Weise durch 'omnibus quicunque' aus, versinnlicht sie dann aber durch die plastischen Bilder des drei Orte. Ich würde dabei, anders als es wohl auch geschieht, die Glieder 'das Felsennest von Acherontia droben' und 'die Waldberge von Bantia' enger mit einander verbinden und sie zusammen dem dritten Gliede 'die fruchtbare Ackerflur im Thale von Forentum' gegenüberstellen; die Vorstellung, die das schwer übersetzbare Wort 'saltus' hervorruft, scheint doch mehr die des Hohen zu sein und insofern der Vorstellung von Acherontia näher zu stehen, wenn auch der genaue Sinn des Wortes den schluchtartig einschneidenden, zwischen den eigentlichen Gipfeln eingesenkten, häufig waldigen Pafs bezeichnen und insofern auch dem Begriff des tiefen Thals sich wiederum nähern mag; die Stellung des Mittelgliedes am Anfang des dritten Verses der alkäischen Strophe ist dem engeren Verbande zwischen den zwei ersten Gliedern günstig, da verhältnismäfsig häufig gerade an dieser Stelle noch ein Gedankenglied steht, das den vorangegangenen Gedanken abschliefst, ehe dann inmitten des dritten Verses der Schlufsgedanke der Strophe einsetzt[1]. Auch für die Empfindung ist übrigens die besondre Art bedeutsam, wie Horaz die drei Orte charakterisiert: ein Felsennest auf steiler Höhe, waldige Bergpässe und eine fette Ackerflur im tiefen Thal sind lauter Orte spezifisch ländlichen und ländlich abgeschiedenen oder gar wilden, rauhen Charakters: in der Wildnis und unter rauh einfachen Naturmenschen pflegt sich der göttliche Beruf der Seher und Sänger zuerst zu offenbaren, wie es nachher

1) Vgl. diese Studien zu III 6, 23. 47.

als der eigentliche Beruf des Sängers erscheint, in der Wildnis, umgeben von allen Schrecknissen der Natur und einer natürlich wilden Menschenwelt seine Lieder zu singen und das Wilde zu einer immer noch urwüchsig schlichten Gesittung des idyllischen Hirten- und Bauernlebens zu mildern. So staunten also dort überall die rauhen Männer der Berge und Thäler und erzählten davon, wie das Kind da schlief, sein äufseres, menschlisches Teil, Leib und Leben, in sicherer Hut ebenso vor dem unheimlichen, giftigen Gewürm wie vor der Stärke der Bären, weil ihn wundersame Waldtauben mit dem heiligen Grün des Lorbeers und der Myrte, mit den Symbolen des Sieges und der siegenden Kraft des Lichten und Guten, sowie des unvergänglichen, lebenzeugenden Lebens als mit schützendem Zauber verhüllt hatten, und weil dies schwache, leiblich noch unerwachsene, aber der Wildnis mutig sich vertrauende Kind doch voll göttlicher Geisteskraft von der Götter Gnaden war. So ist Er, der Sänger, schon als Kind ein Wunder der musischen Welt gewesen.

Man hat sich verständiger Weise gewundert über diese Schlangen und Bären Apuliens; man hat geistreich gefragt, was wohl die Zweige und Blätter gegenüber Schlangen und Bären sollen geholfen haben[1]). Mit derselben Verständigkeit hat man entdeckt, dafs die Ungeheuer, welche Daunien in seinen weiten Eichenwäldern nährt, nur humoristische Ungeheuer sind; vor dieser historischen Art der Dichterkritik wird sich überhaupt noch alle Sage und Dichtung entweder in Humor oder in Allegorie oder aber in Interpolation auflösen. Wäre es nicht besser, man freute sich über diese echt dichterische Fähigkeit des Horaz und, was noch erfreulicher ist, auch seiner Hörer, eine Persönlichkeit wie die des Horaz für den Augenblick noch ganz im Ernste zu idealisieren, ihn so gut, wie die Hörer Pindars dessen Sänger- und Prophetenkind Jamos, als den Vertreter einer musischen Wunderwelt zu schauen und so die echte Süfsigkeit des 'Unverstandes zu seiner Zeit' zu kosten? Und ist es nicht erfreulich, wenn die Zeitgenossen und Landsleute des Horaz

1) So Peerlkamp.



soviel echte Reproduktionskraft für dichterische Idealbildnerei besafsen, um selbst eine Landschaft, wie die Volturlandschaft im ziemlich nahen und bekannten Apulien, zur Wildnis der Schlangen, Bären und andrer Ungeheuer zu idealisieren? Warum hat Horaz hier eine Sage, die ähnlich von Sängern der Vorzeit und nach ihnen wiederum von Dichtern geschichtlicher Zeit erzählt wurde, auf sich übertragen? warum hat er mit dem Citate 'non sine dis animosus infans' in den Pindarkundigen einen Anklang an das Wort Pindars vom Sängerkinde Iamos anklingen lassen? Weil er hier ästhetisch in einer ähnlichen Welt lebt, wie jene vorzeitlichen Propheten und Sänger, weil er ähnliche Empfindungen von der Dichtkunst als einer göttlichen, rettenden und heilenden Kunst hat, wie jene Griechen, welche einen Stesichoros und Pindar idealisierten, und wie diese Dichter selber sie in Mythen aussprachen, und endlich weil er auch in seinen Hörern ähnliche Vorstellungen und Empfindungen hervorrufen will und soll, wie sie ihn selbst erfüllen und sich ihm in der vertrauten, empfindungsmächtigen Form überlieferter Mythen und Dichterworte gestalten.

Seither, seit jenem Kindheitswunder, ist sein ganzes Leben ein Eigentum der Musen geblieben, das sie als das ihre wunderbar behüten. Wie er den Musen gehört und in ihrer Obhut ist, wenn er aus dem Gewühl der Hauptstadt und der Kulturwelt hoch hinauf ins abgeschiedene Gebirge oder an Orte schöner Natur und Naturfreude sich entrückt — ich nehme diese Eine Strophe mehr als untergeordneten Vordersatz zu den beiden nächsten —, so ist er bisher in der Schlacht, unter dem stürzenden Baum, auf dem wilden Meer ihr Eigen gewesen und von ihnen wunderbar behütet worden. Darum will er wiederum künftig, so gewifs als nur immer sie ihn begleiten, kühn die ganze Erde durchziehn und allen Schrecken der Natur, brandendem Meere und brennender Wüste, und allen Schrecken wilder Völker an entgegengesetzten Weltenden mit Lust Trotz bieten. In der Welt der Musen wird alles Böse physischer und ethischer Art überwunden, und der Musenpriester und Sänger, welcher den einzuweihenden Jünglingen und Jungfrauen die Wunder der

neuen Zeit offenbart, stellt den Sänger selbst als ein Bild des musisch-göttlichen Lebens dieser Zeit hin.

In der Zeit der musischen Gesittung ist Friede im Lande. Wohl führt der Kaiser noch hie und da Krieg an fernen Reichsgrenzen, etwa dort im Morgenlande, wo nach dem zweiten Liede der junge römische Lanzenreiter sich im Kampfe tummelt; aber auch der Kaiser mag gerne im Geiste der Musen die müden Heerscharen in die Heimat zurückführen und in ihren kleinen ländlichen Heimatstädten bergen, wo sie wieder friedliche Ackerbürger werden und jenes Leben der Zurückgezogenheit und Verborgenheit in der ländlichen Stille führen. Ich lese '*ab*didit oppidis'. 'Abdere' wird von der Zurückgezogenheit des ländlichen Lebens im Gegensatz zum Volksleben oder dem politischen Leben in der Hauptstadt oft genug angewendet. Terenz, Hecyr. I 2, 99 f., sagt von einem alten Mann, der nicht mehr in der Stadt verkehrt: 'rus abdidit se'. Sueton, Tib. 12, braucht 'mediterraneis agris abditus' von Tiberius, der sich auf Rhodus noch ins ländliche Innere der Insel zurückgezogen hat, um den offiziellen Besuchen zu entgehn. Cicero, ad Att. IX 6, 1, schreibt, er würde eigentlich gern seinem Sohn die Toga in Arpinum geben, aber er wolle sich in diesem wichtigen Augenblick doch nicht vom öffentlichen Leben in die Abgeschiedenheit der Landstadt Arpinum entfernen: 'neque me Arpinum hoc tempore abdam'. Horaz, Epist. I 1, 5, sagt von einem wackern alten Fechter, der nicht mehr in der Hauptstadt auftreten will: 'latet abditus agro'. So haben die jungen Krieger des Kaisers jetzt im Felde gelernt, auf Glanz und Wohlleben zu verzichten und in ein stilles, beschränktes Leben mit Liebe sich zu finden, und so kehren sie nun als Männer in die abgelegenen Thäler und Berge, in die Dörfer und kleinen Landstädte zurück. 'Oppidum' bedeutet ja, wie die Etymologie sagt, eine Stadt, die als Schutz des Feldes angelegt ist, eine Landstadt oder Ackerbürgerstadt, und so braucht Horaz das Wort auch im ersten Gedichte des ersten Buches, wo es vom Kaufmann heifst: 'otia et *oppidi* laudat *rura* sui'. Dort deutet auch das Wort 'otia' auf ein ländliches Stillleben, und eben von diesem Leben wird dort nachher der Ausdruck

'pauperiem pati' gebraucht, mit welchem Horaz im zweiten Liede unsres dritten Buches den Zweck des Kriegerlebens für die römische Jugend bezeichnet.

Der Kaiser selber verlangt die harte Kriegsarbeit zu enden; das musische Land mit seinen Bergen, Wäldern und Grotten nimmt ihn auf, und hier wird er wie neu geboren, wie verjüngt; aus dem Kriegshelden wird ein musischer Friedensfürst. Ich beziehe auch die folgenden zwei Strophen auf Cäsar. Die drei Strophen 'Vos Caesarem altum', 'Vos lene consilium' und 'Qui terram inertem' gehören offenbar eng zusammen: die ersten beiden sind durch Anaphora enger verbunden, die dritte ist zur zweiten das, was man eine poetische Verweilung nennt, in relativer Abhängigkeit; auch hebt sich die Gruppe dieser drei Strophen deutlich vom Vorigen ab, wo nur vom Sänger die Rede war, und ebenso wieder vom Folgenden, wo die eigentliche Erzählung des Gigantenkampfes in neuem Ton, mit neuem Einsatz beginnt. Also beziehe ich alle drei Strophen auf Cäsar. 'Ihr seid es' — sagt der Dichter zu den Musen —, 'die den Kaiser in ihrem Geiste wieder verjüngen; Ihr seid es, die ihm zur Mäfsigung raten und an ihrem gegebenen Rate dann ihre Freude haben nach ihrer segnenden und erhaltenden Art; weil Ihr segnende und erhaltende Göttinnen seid, habt ihr Grund, euch für Cäsar eurer Mahnung zur Mäfsigung hinterher zu freuen: wissen wir doch, wie die unehrerbietige Überhebung und wilde Mafslosigkeit der Titanenschar vernichtet worden ist durch den nur allzugern niederfallenden Wetterstrahl[1]) dessen, der ebenso die regungslos starre Masse der Erde wie den wilden Aufruhr des Meeres ins Gleichmafs bringt und die Stätten des menschlichen Lebens wie das düstre Reich des Todes, die Götter des Lichts wie die wirren Massen irrender Sterblicher einzig und allein regiert durch sein Machtgebot, das für alle gleich ist und vor dem alle gleich sind'. Die Stelle

1) Die Lesart 'caduco' ist trotz Bentley und Lehrs in dem oben ausgedrückten Sinne festzuhalten. Gerade carm. II 13, 11 legt der Dichter mit echt dichterischer Belebung und Beseelung dem Unglücksbaum eine Begier, eine Leidenschaft bei, auf das Haupt des Herrn sich zu stürzen.



erinnert an das erste Lied unsres Buches, wo die Herrscher der Erde dem Gigantensieger Jupiter gegenübergestellt und vor ihm ihren geringsten Unterthanen gleichgestellt werden, ferner an das vierunddreifsigste und fünfunddreifsigste Lied des ersten Buches, wo das Schicksal des mächtigen Herrschers Erinnerungen an titanischen Übermut und an den rächenden, die Welt in allen ihren Teilen erschütternden Donnerer Jupiter hervorgerufen hat; vor allem aber erinnert unsre Stelle an das zwölfte Lied des ersten Buches, wo der Dichter erst die absolute Alleinherrschaft Jupiters ganz ähnlich wie hier als die Herrschaft des Gleichmafses preist, die gigantenbesiegenden Götter nennt und rühmt und zuletzt Jupiter geradezu bittet, er möge Cäsar trotz aller Siege sich nicht überheben lassen. Dort hat also die Muse durch ihren Sänger dem Cäsar zur demütigen Unterwerfung unter Jupiter geraten; hier mag sie sich ihres gegebenen Rates freuen, da Cäsar durch seine Mafshaltung vor dem Schicksal der alten Titanen und Giganten und manches titanischen Zeitgenossen bewahrt worden ist. Wie der Sänger, so wird der musische Kaiser von den Musen wunderbar beschirmt und erhalten. — Man hat mitten in der zweiten dieser drei Strophen eine Lücke angenommen[1]); bei unserer Deutung schliefst sich der Gedanke 'scimus, ut impios' in unmittelbarem Zusammenhang, begründend an den Gedanken 'et dato gaudetis almae' an.

Beiläufig bemerkt: es ist beschämend auch hier wiederum zu sehen, wie unendlich viel vornehmer Horaz in seiner Anerkennung der augusteischen Herrschaft ist, als wir ihn vielfach verstehn. Cäsar wird nicht etwa, wie es immer wieder bei den Auslegern heifst, mit dem Gigantensieger Jupiter verglichen, weder dort im zwölften Liede des ersten Buches noch hier; dort wird er mit pindarischem Freimut vor Überhebung gewarnt, die Alleinherrschaft wird ihm als ein blofses Vasallat von Gottes Gnaden nur unter der einen Bedingung in Aussicht gestellt, dafs er in Bescheidenheit regiere, und es werden dem julischen Hause alle andern verdienten Häuser

1) So Lehrs.



und Männer des römischen Staates ausdrücklich gleich gestellt; hier erscheint es als ein Verdienst der Musen und des musischen Geistes, dafs Cäsar vor pietätloser Überhebung und Mafslosigkeit[1]) und damit vor dem jähen Sturze solcher Gewaltigen behütet worden ist.

Mit grofser Kraft hat die letzte poetische Verweilung wieder die ganze Jupiterwelt, wie sie das erste Lied vorher gezeichnet, in Erinnerung gebracht. Damit ist zugleich die Erinnerung an den Titanensieg wach gerufen, und als verlöre sich der Sänger in dieser Erinnerung, so knüpft er nun mit asyndetischem, pathetischem Einsatz die Erzählung von dem Götter- und Titanenkampfe an. Die Gedankenverbindung scheint eine sehr lockere, aber der Zusammenhang in der Idee des Gedichtes ist eng genug. Das erste Glied der Idee, wie sie im Vorhergehenden sich ausdrückt, ist das Bild, wie in der musischen Welt der musische Mensch, auch der kindlich Schwache und der Geringe, mächtig ist, so dafs alles Böse und Wilde ihm kein Leid thut, und wie der musische Herrscher und starke Sieger vor dem Lose, das in Jupiters Welt die Überhebung trifft, sicher bewahrt wird. Das zweite Glied derselben Idee ist nun, wie in Jupiters Welt gerade die Gewaltigen und Starken einst von den Göttern besiegt wurden und alles Wilde und mafslos Begehrende noch jetzt Pein leidet.

Es ist bezeichnend, dafs in der Darstellung des Götterkampfes gerade Apollo wieder mit einer sogenannten poetischen Verweilung bedacht ist. Und zwar verweilt hier das Auge nicht etwa auf Apollo, so wie er einst im Kampfe neben Juno stand, sondern wie er oft im reinen, klaren Quell des Musenberges das aufgelöste Lockenhaar badet, wie er in dem schattigen Dickicht der Wälder Lyciens und im Palmen- und Lorbeerwalde von Delos wohnt, auf dem Apollo — wie der Dichter eindrücklich am Schlufs der Verweilungsstrophe das Bild uns einprägt — von Delos und Patara, dem Gotte der Dichtkunst, der Weisheit und Weissagung, der lichten Klarheit der Besinnung. Schön hat Horaz von den herrschenden

1) Das Wort 'immanis' bezeichnet nach der Etymologie 'mafslos'.



Vorstellungen der wilden Kraft in seiner Charakteristik der Giganten und von der gewaltigen Majestät der Pallas mit dem hallenden Wetterschild und der unermüdlichen Kampfbegier des Feuergottes den Übergang zu unserm Apollobilde gemacht mit der Gestalt Junos, die er als Matrona, als Vertreterin der Frauenwürde charakterisiert, eine Charakteristik, die trotz gewissen plumpverständigen Einwendungen zugleich sinnlich und sittlich schön ist, und diese Sittlichkeit in der sinnlichen Schönheit leuchtet denn auch in dem Bilde Apollos durch. Auch sagt der Dichter von Apollo sogar noch in derjenigen Strophe, in welcher er ihn im Kampfe stehen sieht: 'Er, der niemals den Bogen von den Schultern legen wird'. Das ist auf den ersten Blick auffällig: im Kampfe hat er den Bogen nicht an den Schultern, da führt er ihn in der Hand; aber der Dichter will das allgemeine Wesen Apollos bezeichnen: er ist nicht an sich ein Gott des Kampfes, so wenig als die ehrwürdige Frau und Mutter Juno, er trägt den Bogen gern blofs an den Schultern, aber er trägt ihn doch immer, um alles wilde, wüste Wesen zu bekämpfen. Eben, weil Schönheit, Reinheit, Weisheit und edle Begeisterung sein eigentliches Wesen sind, trägt er immer den Bogen zur Abwehr, und eben deshalb führte er ihn damals gegen die Giganten. Dafs nun aber der Dichter gerade bei diesem Bilde Apollos verweilt, ist bezeichnend, wie ich sagte, nämlich bezeichnend für die durchgehende Einheit der Idee; schon zu Beginn des Liedes schwebte dem Dichter, als er die Muse die Laute oder Harfe des Phöbus anschlagen liefs, gerade der Gott der milden Musik vor, ein freudig begeisterter Apollo Musagetes; auch der heilige Lorbeer, der das Kind vor Schlangenbifs und der Stärke des Bären schützte, erinnerte an diesen Apollo.

Im Verweilen bei einem Phantasiebilde, in welchem Apollos sittliches Wesen durchleuchtet, wird es dem Musenpriester bewufste Erkenntnis, was für ein Wesen Apollo und die Götter des Titanenkampfes für das menschliche Leben verkörpern; der Musenpriester spricht in der nächsten Strophe, wie vom Geiste apollinischer Weisheit und Weisheitsoffenbarung angeregt, sich nun in der mehr logischen

Form von weisen Sprüchen oder Priesterbescheiden aus. Er nennt diese Worte selber nachher 'sententiae' im Sinne von priesterlichen Aussprüchen, und gerade dieser scheinbar stark logisch prosaische Name hat, wenn wir die allgemeine poetische Situation des Musenpriesters festhalten, in Verbindung mit dem feierlichen Gleichklang 'mearum — sententiarum' etwas speziell Charakteristisches für diese priesterliche Erkenntnisweisheit; Horaz braucht das Wort 'sententia' vom Liede des Chors im Drama und vergleicht das Lied dabei mit apollinischen Orakelsprüchen[1]). Zugleich nimmt diese Strophe, nach der Darstellung der Ohnmacht der Giganten gegenüber den Göttern, einen Gedanken auf und setzt ihn fort, welcher in der Strophe von Jupiter begonnen war. Dort hiefs es von der physischen Welt: die Erde würde in träger Schwere erstarren, mischte nicht Jupiter ihre Starrheit in richtigem Mafse mit Bewegung; Wind und Wellen würden alles und sich selber zerstören, mäfsigte nicht Jupiter ihre wilde Bewegung durch Ruhe; so waren auch die Berge türmenden und Inseln und Bäume schleudernden Giganten wilde Gewalten der Natur, welche die physische Welt in Trümmer schlagen wollten, aber den Göttern, in denen grofsartige Kraft und Kampflust sich mit Würde und milder Hoheit zum Ebenmafs verbanden, mufsten sie ohnmächtig unterliegen. Dasselbe Gesetz des Ebenmafses aber, das in der physischen Welt gilt, gilt auch in der ethischen, und das spricht nun unsre sententiöse Strophe aus. Es bilden darin die ersten Worte und die letzten zusammen den Hauptgedanken: die blofse Kraft, die nicht von der Vernunft geleitet wird, vernichtet sich selber, und auch die Götter hassen sie, weil diese rohe Kraft nur Frevel jeglicher Art im leidenschaftlichen Sinne hegt und bewegt. Diese zweite Seite des Gedankens wird durch ein Parallelglied vorbereitet: 'auch die Götter lassen eine Kraft, die von der Vernunft geleitet und gemäfsigt ist, zu Höherem gelangen'; ich könnte die logische Gliederung so ausdrücken: 'Kraft ohne Besonnenheit vernichtet sich selber, und während eine besonnene Kraft auch

1) Ars poet. 219, von Düntzer angeführt.

von den Göttern gefördert wird, sind doch diesen selben Göttern die wilden Kräfte, die nur Frevel sinnen und denken, im Innersten verhaſst'.

Wenn nun die sententiöse Strophe aus der vorigen Darstellung von den Giganten den ethischen Gehalt zusammenfaſst, so erinnere ich an das, was wir beim zweiten Gedichte dieses Buches zweimal beobachtet haben, daſs nämlich solche Zusammenfassungen des Vorigen zugleich gerne der Anknüpfung eines ergänzenden Gegensatzes oder Gegenstückes zum Vorigen dienen. Ähnlich ist es hier: die Strophen bis zum Schlusse geben ein ergänzendes Gegenstück zum vorausgegangenen Gigantenkampf, eine Ergänzung, die man, gegenüber manchen kritischen Angriffen auf diese Strophen, für ebenso logisch wie ästhetisch berechtigt erklären darf. Vorhin, in der Darstellung des Götterkampfes da droben, war das schlieſsliche Schicksal der götterfeindlichen Giganten gar nicht erwähnt; der wildeste Aufruhr der Natur mit den schrecklichen Gestalten der himmelstürmenden Erdensöhne, ihre physische Gewalt und schreckhafte Erscheinung und dem gegenüber die Erscheinung der Himmelsgötter wurde vorgeführt, durch die pathetische Frage 'was sollten sie wohl vermögen?' das Gefühl von der völligen Ohnmacht der Wilden geweckt und dann die Darstellung der überlegenen Kraft und Kampfbegier der Lichtgötter ganz in die Schilderung der Schönheit und erhabenen Ruhe Apollos übergeführt: die Nachwirkung dieses Teiles war die freudige Ehrfurcht vor den Göttern des Himmels. Hier dagegen wird das Grauen der Unterwelt mit den Qualen der Verdammten dargestellt, das letzte Schicksal alles Titanen- und Gigantentums; der Nachdruck liegt auf der ewigen Strafe für allen Frevel und alles wüste, maſslose Begehren und somit weniger auf dem Physischen, als auf dem Ethischen im Wesen dieser Wilden: man achte nur auf die dominierenden Begriffe in der Charakteristik der einzelnen; und die Darstellung geht aus in die Worte vom Buhler Pirithous: die Nachwirkung ist die ideale Furcht vor den Sünden dieser Ewigverdammten, während vorhin die Nachwirkung eher ein ideales Verlangen nach der Reinheit und Herrlichkeit apollinischen Wesens war. Es

kommt noch Eins hinzu, was logisch und ästhetisch diesen Schlufsteil fast als notwendig erweist. Der erste Hauptteil des ganzen Liedes, die Darstellung der musischen Welt, war zweiteilig; nach horazischer Art, wie wir sie namentlich auch im ersten und zweiten Liede dieses Buches beobachteten, ist eine Zweiteiligkeit auch des zweiten Hauptteiles zu erwarten. Betrachten wir nun erst das logische Schema des zweiteiligen ersten Hauptteiles, so würde ohne unsre Schlufsstrophen zwar der Eine logische Satz des ersten Hauptteils hier im zweiten Hauptteil seinen deutlichen Gegensatz haben, für den andern Satz aber ein Gegensatz fehlen. Dort lauteten die zwei Sätze: 'In der musischen Welt ist der äufserlich Schwache durch die Macht der Musen sicher vor allen physischen Gewalten der Erde' und 'In der musischen Welt ist der Mächtige sicher vor den ethischen Gefahren und dem sittlichen Strafgerichte Jupiters durch die Huld der Musen'. Jenem ersten Satze entspricht hier der Gegensatz: 'In der Welt Jupiters vermag der physisch Stärkste nichts gegen die Übermacht der lichten Götter'. So entspricht nun aber auch dem zweiten Satze dort unser zweiter Gegensatz hier: 'In Jupiters Welt verfällt der Mächtige, welcher nicht vom musischen Geiste vor Frevel bewahrt wird, der ewigen Verdammnis für seine sittliche Mafslosigkeit'. Ähnlich ist die Art, wie Vergil in seiner Darstellung der Verdammten im Tartarus die Motive getrennt und verteilt hat: erst die furchtbaren äufseren Erscheinungen der gigantischen Büfser und ihrer Bufsen, dann — sozusagen respondierend — die zahllosen Frevel und Sünden.

Wie bei Vergil, so kommt auch bei Horaz der Titanen- und Gigantenmythus wieder zu neuer Lebenskraft. Es ist weder blofse poetische Formenspielerei, noch etwa Allegorie, das heifst fortgesetzte Metapher, welche der Hörer Zug für Zug ins Unbildliche zurückzuübertragen hätte; sondern es ist die alte Göttergeschichte, in welcher schon uralte, naive Zeiten das Furchtbarste von Menschengeschichte und Menschengeschick ideal dargestellt haben. Andre, spätere Zeiten, in denen die Aufklärung des Verstandes ihre Entwicklung schon bis zum Äufsersten durchlaufen hat und nun die Menschen

nicht mehr zu reizen und zu befriedigen vermag, in denen zugleich tiefgehende Erschütterungen des politischen und des sittlichen Lebens die Menschen bis in den Grund ihres Wesens aufgerüttelt haben — solche Zeiten haben dann wiederum das Bedürfnis, sich den Horizont, wie ein bekannter schöner Ausdruck lautet, mit Mythen zu umstellen. Eine solche Zeit ist die augusteische, und Bildwerke und Dichtungen bezeugen, wie diese Zeit gerade auch mit dem Gigantenmythus dieses Bedürfnis befriedigte; sie sah und empfand in ihm wieder ein Idealbild, nicht eine Allegorie, ihrer eigenen Kämpfe. Und wie sehr der Mythus hier wieder, wie einst, aus Furcht und Schrecken geboren wurde, um diesen durch Schönheit zu überwinden, das zeigt die unveredelte Wildheit dieser Giganten der augusteischen Zeit; von jenem ergreifend tragischen Adel des Gigantentypus, wie ihn die pergamenischen Bildwerke zeigen, ist hier keine Spur, nicht aus Unkenntnis, sondern aus Bedürfnis.

Zusammenfassend können wir vom vierten Liede sagen: Die zweiteilige Einheit des logischen Gedankens ist: 'Der musische Mensch ist wunderbar sicher, das unmusische Wesen stürzt in ewige Strafe'. Die zweiteilige Idee des Gedichtes ist: wie der musische Sänger von Kind an in der wunderbaren Hut der Musen war und noch immer kühn allen Schrecken der Welt Trotz bietet und der musische Herrscher in der Welt Jupiters, vor Überhebung und jähem Sturz bewahrt, sicher regiert, wie dagegen die starken Giganten gegen die Lichtgötter ohnmächtig waren und die wildbegehrenden Frevler noch immer Pein leiden. Und endlich die zweiteilige Einheit der Empfindung: verzückte Freude an der Welt der Musen und der musischen Gesittung und freudiges Verlangen danach auf der Einen Seite, Ehrfurcht vor den mächtigen Göttern des Lichtes und Furcht vor Frevel und Schicksal der Götterfeinde auf der andern Seite. Diese Furcht ist die Empfindung, in deren Darstellung das ganze Lied ausgeht und die im Hörer nachwirkt. Vielleicht darf man sie deshalb als diejenige Empfindung ansehn, welche diesem Gedichte als eigentliche Realempfindung zu Grunde liegt; der Dichter mochte zur Zeit der Abfassung

dieses Liedes gerade die Furcht und die Abneigung vor dem unmusischen, wildleidenschaftlichen Wesen in der Zeit lebhaft empfinden. Aus der Furcht vor dem Einen entsprang das Verlangen nach dem Andern, Entgegengesetzten, und dem poetischen Bilde der gigantischen Welt stellte sich naturgemäſs das Gegenbild der musischen gegenüber. Doppelempfindung und Doppelidee lieſs sich in der poetischen Situation des Musenpriesters, welcher die heranwachsende Jugend unterweist und einweiht, schön zum Ausdruck bringen; weshalb der Eingang uns durch das Gebet an die Muse und die Verzückung des Betenden erst besonders in diese Situation versetzt. Das ganze Lied ist eins der am stärksten idealisierenden des Horaz und trotzdem — man muſs sich gegenüber der einseitig logischen und realistischen Erklärung und Beurteilung leider so unlogisch ausdrücken — eines der besten und echtesten seiner Lieder. Man hat zu dessen Lobe gesagt, es sei der Höhepunkt horazischer Schmeichelkunst, so fein im Schmeicheln, wie eben nur Horaz zu schmeicheln vermöge[1]); man hat es als den vollständigsten Typus der ernsteren, gedankenreicheren, schwungvolleren und nach dorischer Art kühner komponierten Lyrik des dritten Buches bezeichnet, weil es den sittlichen Gedanken 'vis consili expers mole ruit sua' darstelle und in seinem weiten Rahmen einschlieſse eine Anrufung an Kalliope, eine Erzählung aus Jugenderinnerungen, Anspielungen auf mehrere Ereignisse im Leben des Horaz, den Ausdruck seines Vertrauens auf die Musen, die Lobpreisung Cäsars und den Sturz der Titanen[2]). Dieses Lob der Form enthält eine starke Anklage auf Formlosigkeit, und jenes Lob der feinen Schmeichelei im Inhalte ist eine Beleidigung des Dichters und seiner Kunst. Ich halte das Gedicht für nobel in der Empfindung und für edel und streng in der Form.

1) So Gruppe.
2) So Waltz, Des variations de la langue et de la métrique d'Horace. Paris 1881 S. 8 f.

Die Römeroden.

Das fünfte Lied.

Entscheidend für das Verständnis der fünften Römerode ist das Verständnis der ersten Strophe und ihres Zusammenhanges mit dem Folgenden[1]). In den gangbaren Erklärungen aber ist nur der allerloseste Zusammenhang zu entdecken. Ein solche Erklärung lautet: 'Ein Gott auf Erden wird Augustus sein, wenn er die Britannen und Perser besiegt. Denn römische Krieger — ist es möglich? — konnten Roms vergessen im Feindeslande. Wie anders Regulus!'[2]) Erklären wir diese Erklärung wieder, so soll das wohl heifsen: 'Wir empfinden die Schmach der Entnationalisierung römischer Krieger in Parthien so tief, dafs wir Augustus als Jupiter auf Erden preisen wollen, wenn er die Schmach durch Unterwerfung von Britannen und Persern getilgt hat'. Aber ich meine: die Schmach, dafs römische Soldaten Parther und Meder geworden, wird billiger Weise nicht durch die Unterwerfung von Britannen und Persern getilgt; zwar braucht der Dichter Namen wie den der Britannen typisch für allerlei Barbaren, aber doch immer für solche des Westens und Nordwestens, und wenn auch mit den Persern dieselben Feinde im Osten gemeint sind, wie mit Parthern und Medern nachher, so kommt es doch hier gerade auf den besondern Parthernamen an. Ferner schiebt man bei dieser Art Er-

---

1) Grammatisch und logisch unzusammenhängend nennt die Stelle Gruppe S. 286 f.

2) So Nauck. Verfehlt sind die Versuche, einen engeren Zusammenhang herzustellen, bei Döderlein, Scherflein S. 11 f. Riemer, Charakteristik I 41.

klärung dem Horaz ein recht bedenkliches Glaubensbekenntnis unter: 'Wir haben bisher geglaubt, dafs Jupiter der Donnerer im Himmel König sei; aber jetzt glauben wir, dafs Augustus ein leibhaftiger Gott auf Erden sein wird', das heifst entweder: der bisherige Glaube an den Donnerkönig Jupiter im Himmel ist heutzutage Ammenmärchen geworden, und es giebt für uns nur irdische Götter, nämlich die, die uns wirklich helfen; oder aber es heifst: Jupiter hat den Himmel verlassen und ist in Augustus leibhaftig auf Erden erschienen. Weder das Eine noch das andre stimmt zu dem, was gerade Horaz sonst über die unerreichbare Höhe Jupiters als des einzigen und eigentlichen Königs der Römer und daneben über die hohe, aber doch unendlich tiefere Stellung, über das gottmenschliche, aber doch unendlich von Jupiters Wesen verschiedene Wesen des Augustus sagt. Und doch läfst sich eine solche Erhebung des Augustus auf Kosten Jupiters nicht hinweginterpretieren, so lange diese erste Strophe für sich allein genommen und vom Folgenden durch starke Interpunktion getrennt wird und die beiden Sätze von Jupiter und Augustus als ein selbständiger Gegensatz erklärt werden. Noch mehr: wenn die erste Strophe als selbständig genommen und der Gedanke von Augustus als Hauptgedanke des Gedichtes erklärt wird, so fehlt nicht blofs jede deutliche logische und grammatische Verbindung mit der nächsten Frage 'milesne Crassi...?', sondern es fehlt im ganzen Liede jedes ordentliche Verhältnis zwischen Ausführung und Hauptgedanken. Erst der Hauptgedanke: 'Augustus wird die Schmach tilgen'. Dazu die Begründung: 'Denn eine arge Schmach ist infolge der Entnationalisierung römischer Krieger in Parthien vorhanden' — die Begründung in der seltsamen Form einer Zweifelsfrage, welche am Grunde selber zweifeln läfst. Dann wird endlich an die Begründung, den Nebengedanken, der weitaus gröfste Teil des Liedes, das Gegenbild Regulus, angefügt, und vom sogenannten Hauptgedanken verlautet nichts mehr. Auch Kraft und Schneide der Empfindung verliert das Gedicht durch solche Auslegungen. Die Empfindung der Scham und Reue über den schmählichen Gegensatz zwischen der Verleugnung römischen

Nationalsinnes in den letzten Zeiten und der hochsinnigen Selbstverleugnung des Regulus wird von vornherein geschwächt und abgestumpft, wenn gleich die sichere Verheifsung vorausgeschickt wird, dafs es in der Gegenwart denn doch anders werden solle. Oder wenn etwa dies keine zuversichtliche Verheifsung sein sollte, sondern aus dem Gefühl der Schmach heraus dem Augustus die Göttlichkeit nur versprochen würde unter der Bedingung, dafs er die Schmach tilge, so würde das Gedicht eine wenig taktvolle Mahnung an den Kaiser sein, sobald als möglich gegen Britannen und Perser auszuziehen und sie endgültig zu unterwerfen. Auf alle Fälle endlich ist die Unterwerfung dieser beiden Grenzvölker des Reichs zur Tilgung der Partherschmach eine ganz einzelne That und ein äufserliches Sühnwerk; die Empfindung würde so keine tiefere und allgemeinere sein und eine für die Situation des Musenpriesters gegenüber der erst heranwachsenden Generation wenig passende: was braucht diese Jugend darin unterwiesen zu werden, dafs eine Schmach, die sie selber nicht verschuldet hat, vielleicht demnächst von Augustus schon getilgt sein werde, ehe sie, die Jugend, selber noch mit ausziehen und sie tilgen helfen kann?

Vielmehr enthält die erste Strophe blofs einen Vordersatz, die beiden nächsten Strophen den dazugehörigen Nachsatz und Hauptsatz, der nur durch einen Doppelpunkt vom Vordersatz zu trennen ist: 'Wenn Jupiter droben im Himmel donnerte, haben wir es geglaubt, dafs Er unser König sei, leibhaftig unter uns werden wir einen Himmlischen haben in Augustus, wenn er die Britannen und Perser dem Reiche einverleibt hat: da frag' ich, im Glauben an den König der Römer im Himmel und seinen Abgesandten auf der Erde: haben wirklich Krieger eines römischen Feldherrn ein Leben in der schmachvollen Ehe mit einem Barbarenweib ertragen können? und haben sie in den Waffen von Vaterlandsfeinden — unerhörte Verkehrung römischer Sitte, so wahr es eine Kurie giebt! — alt werden können als Schwiegersöhne dieser Landesfeinde, Männer italischen Stammes unter dem Joche eines medischen Alleinherrschers? und sie haben vergessen

die heiligen Abzeichen ihres heimischen Kriegsgottes, ihren eigenen Volksnamen, ihre nationale Tracht und die Gottheit, welche die unvergängliche Dauer Roms verbürgt, Vesta, während Jupiter noch lebt und die Stadt Rom noch steht?' — Also der Dichter zweifelt und fragt in erstaunter Zweifelsfrage, ob das Ungeheure denn wahr sei, und den subjektiven Grund zum Zweifeln giebt ihm der bisherige, von ihm selber verkündete Glaube an Jupiter als nationalen König der Römer und an Augustus als gottgesandten Erhalter des römischen Reiches. Das Dasein eben dieses selben Nationalkönigs und Nationalgottes Jupiter aber und die Fortdauer der Stadt hätte zugleich für die gefangenen italisch-römischen Krieger eines Feldherrn mit römischem Namen ein Grund sein sollen, ihre Nationalität und nationale Religion und Sitte nicht zu vergessen, ein Fortleben und Altwerden unter Barbaren nicht zu ertragen. Freilich haben sie seit den Tagen von Carrae bis in die letzten Zeiten, wo Octavianus sich längst als der gottgesandte Retter des Reiches angekündigt und bewiesen hat, dies schmachvolle Leben dennoch wirklich ertragen und sind in ihrer Schmach inzwischen alt geworden; ist es doch selbstverständlich, dafs die Zweifelsfrage nur eine kräftige Form ist, dem Gefühl des Staunens und der Scham Ausdruck zu geben angesichts einer Thatsache.

In gleich kräftigem Sinn nehme ich auch das Folgende: 'gerade dies war es, wogegen Regulus in voraussehendem Denken schützende Vorkehrung getroffen hatte'. Wenn er die richtige Vorkehrung eben gegen diesen für später drohenden Fall getroffen hatte, war der Fall unmöglich, und der Dichter leugnet also hier die Wirklichkeit der Entnationalisierung, wie er vorher an dieser Wirklichkeit gezweifelt hat — selbstverständlich aus dem Gefühl heraus, dafs, was wirklich geschehen ist, eigentlich hätte unmöglich sein müssen. Vielleicht ist es nützlich, noch besonders zu bemerken, dafs Horaz in dieser Form nicht etwa von der Niederlage von Carrae, sondern von der freiwilligen Entnationalisierung der Gefangenen und ihrer freiwilligen Verbindung mit dem Landesfeinde redet; nach gewissen Erklärungen zu schliefsen wird zuweilen angenommen, Horaz rede von der Niederlage als

solcher, und es wird dadurch eine einheitliche Erklärung des Gedichtes nur noch erschwert.

Also wenn ich von der lyrischen Form absehe, mit welcher der Dichter einem Gefühl der Scham und erstaunten Entrüstung über etwas Geschehenes Ausdruck verleihen will, so ist der allgemeine logische Gedanke dieses ersten Teils folgender: 'Da Roms Weltherrschaft durch die Götter Roms verbürgt ist, so darf ein römischer Krieger mit einem erklärten Landesfeinde und einem feindseligen Barbarentum nicht anders Vertrag und Frieden schliefsen, als wenn Rom den Feind besiegt hat; eher sterben, als den Glauben an Roms Sieg und nationalen Beruf verleugnen!' Den Glauben an die göttliche Berufung Roms zur Weltherrschaft hat das dritte Lied kraftvoll ausgesprochen, und Rom sollte durch Selbstverleugnung seiner Krieger diesen nationalen Beruf erfüllen; hier spricht nun der Musenpriester zu dem künftigen Kriegergeschlecht von der selbstverleugnenden Hingabe des Lebens an die nationale Sache, und in der hohen Begeisterung, welche er in die Seelen seiner jungen Zuhörer hinein empfindet, will ihm die selbstsüchtige Verleugnung der Nationalität an den jungen Kriegern des Crassus ganz unglaublich vorkommen. So empfindet Horaz in der neunten Epode die Schmach, welche Römer gegenwärtig im Dienste Kleopatras auf sich laden, als eine so unerhörte, dafs er ausruft: die Nachkommen würden die Möglichkeit leugnen!

In den nächsten Worten von Regulus gilt es, sich für eine der beiden Lesungen 'exemplo trahent*is*', wie überliefert ist, und 'exemplo trahent*i*', was vermutet wird, zu entscheiden. Ich verkenne nicht, wie leicht und bequem die letztere Lesung ist. Trotzdem ziehe ich die Überlieferung vor, und ich möchte einiges für sie geltend machen. Einmal wird die Periode doch recht schleppend, wenn von 'condicionibus' an bis zu den Worten 'captiva pubes' alles von dem Verbum 'dissentientis' abhängig sein soll; man versuche es, diese Abhängigkeit durch richtige Deklamation zum Ausdruck zu bringen, und man wird fühlen, dafs dann namentlich der Bedingungssatz 'si non periret' mühselig nach-

schleppt. Anders, wenn durch ein dem Partizip 'dissentientis' koordiniertes 'trahentis' die langgestreckte Periode einen zweiten Stützpunkt erhält; dieser hat sogar mit seiner epanaleptischen, starkbetonten Stellung und mit dem Gleichklang der Partizipialendung eine besondere Kraft. Dies ein sprachlich formaler Grund; dann ein sprachlich logischer. Gesetzt, es heifse 'exemplo trahenti', so bedeutet der Satz entweder: 'Regulus war nicht einverstanden mit einem Vorgang oder einem Verfahren, welches die Zukunft verderben mufste in dem Falle, dafs die jungen Krieger nicht starben'; das ist aber logischer Unsinn, weil das gemeinte Verfahren oder der Präcedenzfall eben schon in der Rettung der jungen Krieger bestand und also ohne weitere Bedingung die Zukunft verderben mufste. Oder aber es heifst: 'Er war nicht einverstanden mit dem für die Zukunft notwendig verderblichen Verfahren, wenn nämlich die jungen Krieger nicht starben'; dann ist aber dieser Bedingungssatz, der nur eine nachträgliche Erklärung zu 'exemplo' enthält, an der Spitze der neuen Strophe für mein Gefühl unerträglich: man wird finden, dafs, wo die Periode so von Einer Strophe in die andre übergreift, der übergreifende Teil als notwendige, nicht blofs beiläufige Ergänzung des Vorigen schon erwartet und durch den steigenden Ton des Vorigen angekündigt wird. So würde aber wirklich dieser Bedingungssatz vom Vorigen angekündigt werden, wenn die Bedingungsperiode lautete: 'Regulus war derjenige, welcher durch Beispiel oder Präcedenzfall die folgende Zeit verdarb oder verderben mufste, wenn jetzt das Opfer nicht gebracht wurde'. Ich übersetze und umschreibe die ganze Stelle so: 'Dagegen gerade, dafs einst römische Krieger mit Barbaren mitten im Kriege Frieden für ihr eigenes Leben machten, hatte Regulus einst vorausschauenden Geistes Vorsorge getroffen, weil er in seinem Gefühl und Urteil gegen die augenblicklich vorliegenden Friedensvorschläge war als widerwärtig schmähliche und durch seine That und sein Beispiel das Verderben noch in die künftigen Zeiten voraussichtlich hineintrug, wenn das Todesopfer nicht gebracht wurde'. Es werden also zwei Gründe oder Ursachen angegeben, warum Regulus gegen

einen solchen Fall Vorsorge getroffen oder sich selbst geschützt hatte, dafs man ihm später nicht schuld geben könne; soweit ich sehe, werden anders als kausal oder kausal-relativ die beiden Partizipia sich nicht gleichartig auflösen lassen. Die Eine der beiden Ursachen war sein richtiges Gefühl, welches gegen die Vorschläge der Karthager sich sträubte, weil sie entehrend waren; die andre der Umstand, dafs sein eigenes böses Beispiel noch auf künftige Zeiten hinaus verderblich wirken mufste. Es stehen also 'dissentire' und 'exemplo trahere' in einem Gegensatze zu einander, und 'exemplo' im zweiten Gliede ist stark zu betonen als zweiter, wichtigerer Gegensatzbegriff. Regulus konnte das Gefühl und das Urteil haben, die karthagischen Vorschläge seien schimpflich, und doch war das unter Umständen nicht Ursache genug, den Senat durch sein Verhalten förmlich zur Verwerfung der Anträge zu zwingen; wenn er die augenblicklich vorliegenden Vorschläge auch mifsbilligte, so war das noch keine zwingende Ursache, um künftige Generationen vor dem sittlichen Verderben und sich selber vor künftigen Anklagen schützen zu wollen. Wohl aber, wenn sein persönliches Beispiel als das einer mafsgebenden Persönlichkeit von so verderblichem Einflufs sein konnte. Der Gegensatz ist ähnlich wie in dem Satze Ciceros: 'quo perniciosius de re publica merentur vitiosi principes, quod non solum vitia concipiunt ipsi, sed ea infundunt in civitatem ... plusque *exemplo* quam *peccato* nocent'[1]). Es wäre an sich ein Vergehen schädlicher weil schimpflicher Art, wenn Regulus trotz besserer Einsicht die Vorschläge der Karthager annähme; aber sehr viel gröfser wäre der Schaden, den er nicht durch das Vergehen an sich, sondern durch das einflufsreiche Beispiel gäbe. Aus beiden Ursachen oder Gründen also, hauptsächlich aber aus dem zweiten Grunde hatte Regulus Vorsorge gegen eben den Fall getroffen, welcher mit den jungen Kriegern des Crassus vorgekommen sein soll. Man sieht aus der Cicerostelle zugleich, dafs das Wort 'exemplum', in diesem Sinne genommen, nicht etwa eine nähere Bestimmung der Eigenschaft bei sich

1) de legg. III 14, 32.

zu haben braucht; man hat das nämlich behauptet, um die Notwendigkeit der andern Lesart zu erweisen.

Beiläufig: man darf 'dissentientis' nicht unmittelbar auf die ausgesprochene Gegenansicht, auf das Votum oder die Rede des Regulus beziehen; sonst gerät man sofort mit dem zweiten Participium 'exemplo trahentis' in Not. Man versuche die beiden Partizipien dann relativ, oder kausal mit 'weil' oder modal mit 'indem' aufzulösen: sie bleiben unvereinbar. Denn eine Gedankenverbindung wie z. B. 'Regulus, der gegen die Vorschläge sprach und das Verderben heraufbeschwor' ist unsinnig. Man hat helfen und das zweite Participium dem ersten gleichartig machen wollen, indem man 'trahentis' kühn umschrieb mit 'dicentis se trahere, tracturum esse, trahi'[1]); aber das ist keine Hilfe, sondern eine andre Schwierigkeit. Die Schwierigkeit, die auch bei unsrer Erklärung bleibt, nämlich die Gefahr des Mifsverständnisses von 'dissentientis' verkenne ich nicht; die Schuld könnte an Horaz, sie kann aber auch an meiner Erklärung liegen.

Aber es giebt noch ein andres Bedenken. Regulus, sagt der Dichter, hatte schon vorher, nämlich vor dem angeblichen Fall mit den Kriegern des Crassus, eben gegen diesen Fall schützende Vorkehrung getroffen — aus zwei Gründen, weil er es erstens für schimpflich hielt die Vorschläge der Karthager anzunehmen, und dann, weil er durch mafsgebendes böses Beispiel sicher künftige Generationen verdarb. Wodurch hat er denn nun aus diesen Gründen jenem Falle vorgebaut? Einmal durch seine Rede gegen die angebotene Auswechslung oder den Loskauf der römischen Gefangenen, sodann durch sein eigenes praktisches Verhalten inbezug auf seine Person, seine freiwillige, den Seinen und dem Volke abgezwungene Rückkehr um zu sterben. Diese beiden Seiten im Verdienste des Regulus scheidet ausdrücklich auch die geschichtliche Überlieferung, so bei Cicero, wenn es heifst: 'primum, ut venit, captivos reddendos in senatu non censuit; deinde, cum retineretur a propinquis et ab amicis,

1) So Nauck.

ad supplicium redire maluit'[1]). Auch Horaz scheidet so, freilich in empfindungsvoll dichterischer Weise. Die Worte, die Regulus spricht, sind gegen den Rückkauf der Gefangenen gerichtet; der ganze umfangreiche letzte Teil des Gedichtes stellt uns das persönliche Verhalten des Regulus gegenüber Weib und Kind und Bekannten, die düstre Auffassung seiner persönlichen Lage als der eines Ehrlosen und dann die fast freudige Sicherheit seines Todesgangs vor Augen, und dieser Teil wirkt hauptsächlich auf das Gefühl nach: vom Schicksal der Gefangenen ist hier nicht mehr die Rede; selbst die Worte von dem Rate, der noch niemals sonst gegeben worden, sind mit Bezug auf das persönliche Opfer des Regulus gesagt. Man wird nun gerne da, wo von den beiden Ursachen die Rede ist, aus denen Regulus künftigem Verderben vorgebaut habe, von seiner Abneigung gegen die unehrenvollen Vorschläge und von seiner persönlichen Verantwortlichkeit — man wird da gerne, sag ich, die Ursachen und Gründe zur Vorsorge mit den Mitteln dieser Vorsorge logisch parallelisieren: die Worte, die der Dichter den Mann sprechen läfst, möchte man für den Ausdruck eben jener Gefühle ansehen, und dieser Ausdruck würde eben das Mittel dieser Abhilfe sein; was der Dichter nachher den Mann praktisch thun läfst, das sollte uns, meinen wir, eigentlich darstellen, wie der Mann eben durch persönliches Beispiel die künftige Schuld und damit seine Verantwortlichkeit abwehrt. Aber bei näherem Zusehn erweist sich unsere Erwartung als irrig: es heifst, dafs Regulus durch praktisches Beispiel das Verderben hereinziehen mufste in dem Falle, wenn die gefangenen jungen Krieger nicht erbarmungslos umkamen; von der Notwendigkeit seines eigenen Todes keine Andeutung!

Wie steht es aber eigentlich mit dieser Verantwortlichkeit des Regulus? Kann der Dichter so ganz objektiv, wie er es zu thun scheint, sagen: Regulus wäre schuld gewesen an dem künftigen Verderben des römischen Volkes, auch an dem Verhalten der Krieger des Crassus, wenn damals die

1) Cic. de offic. I 13, 39, von Bentley angeführt, welcher annimmt, Horaz habe diese Worte Ciceros in Gedanken gehabt.



Gefangenen nicht umgekommen wären? und zwar durch praktisches böses Beispiel? Abgesehen davon, dafs man dieses 'exemplo' unwillkürlich auf etwas beziehen wird, was die Person, welche Subjekt des Gedankens ist, selber sündigt: hatte denn Regulus den Untergang der Gefangenen so in seiner eigenen Hand, dafs er — nicht etwa von sich selber in seiner sittlichen Strenge, sondern vom Dichter verantwortlich gemacht werden kann für den Fall, dafs sie nicht untergingen? Wenn trotz seinen kraftvollen Gefühlen und dem kraftvollen Ausdruck derselben, trotz seinem übrigen Verhalten der Senat den Rückkauf beschlofs, war da Regulus oder war der Senat am künftigen Verderben schuld? — Und wenn die Karthager, trotzdem der Senat auf Regulus Andringen den Rückkauf abgelehnt hatte, die gefangenen jungen Römer nicht umkommen liefsen, nicht töteten? war Regulus dann auch schuld an dem künftigen Verderben, z. B. auch an dem Falle der Krieger des Crassus, der dann also nicht verhütet worden wäre? Aber die Karthager hätten sie dann sicher getötet! Wufste das Regulus? weifs es der Dichter? dieser Dichter, der gerade noch, freilich zweifelnd, von einem Falle erzählt hat, wo römische Gefangene von den Feinden ruhig am Leben gelassen und sogar zu Schwiegersöhnen gemacht worden waren? konnten es einst die Karthager nicht ebenso halten? Und der Fall soll eben dadurch eigentlich unmöglich geworden sein, dafs Regulus die Gefangenen seines Heeres umkommen liefs, statt sie zurückkaufen zu lassen? wären die Gefangenen von Carrae zurückgekauft worden, würden sie keine Barbarinnen geheiratet haben und selber keine Barbaren geworden sein. Oder meint man, die Gefangenen zu Regulus Zeit seien, da sie nicht ausgelöst worden, etwa durch eigene Hand umgekommen, und das habe dann für die Krieger des Crassus das schmähliche Barbarenleben undenkbar gemacht? Aber Regulus selber konnte sie zu dem Selbstmorde nicht zwingen, ja diesen nicht einmal von ihnen erwarten, da er sie selber als solche schilderte, welche, nachdem sie einmal vor dem Tode gezittert, das wahre männliche Ehrgefühl einmal für allemal verloren hätten. Oder soll das Umkommen ein blofses Verkommen in der Sklaverei

sein? Wie soll denn aber der Fall schmählichen freiwilligen Weiterlebens in der Gefangenschaft und sittlichen Verkommens im Barbarentum dadurch verhindert worden sein, daſs man früher schon Gefangene ebenfalls in der Sklaverei hatte verkommen lassen? Überhaupt ist es nicht ein seltsamer Gedanke: dadurch, daſs man ein andermal Gefangene erbarmungslos zum leiblichen oder zum sittlichen Tode gezwungen habe, sei verhindert worden oder habe verhindert werden sollen, daſs Gefangene freiwillig ein Fortleben und Altern unter einem barbarischen Volke sich gefallen lassen könnten? Mag man sich dabei auch allenfalls etwas Richtiges denken können: die Fassung des Gedankens ist auf alle Fälle schief.

Also um noch einmal die Punkte, die mir Bedenken erregen, zusammenzufassen: weil man bei der ersten Einführung des Regulus und der Gründe, die sein Auftreten in Wort und That bestimmten, in Übereinstimmung mit der Tradition und mit der nachfolgenden Ausführung des Horaz eine Ankündigung seines eigenen Opfertodes erwartet, — weil ferner das verantwortliche Beispiel, von welchem künftiges Wohl oder Wehe abhängt, natürlicher auf das Verhalten des Regulus seinem eigenen Schicksal gegenüber bezogen würde, — weil Regulus den Untergang der Gefangenen weder dem Senat noch den Karthagern gegenüber so in der Hand hat, daſs ihm der Dichter eine so schwere Verantwortung aufbürden darf, während er allerdings seine eigene Rückkehr nach Karthago und das ihn persönlich dort erwartende Schicksal schlieſslich einzig und allein in der Hand hat, — weil endlich ein durch Regulus und den Senat erzwungener Untergang der Menge der Gefangenen unmöglich einem Falle vorbeugen konnte, bei welchem von einem freiwilligen, verhältnismäſsig behaglichen Weiterleben bis ins hohe Alter die Rede ist, während freilich der hochherzig freiwillige Opfer- und Sühnetod eines Mannes, der vom Barbaren sich leider auch hat gefangen nehmen lassen, eigentlich für alle Zeiten seines Volkes ein feiges Paktieren ums Leben und gar ein feiges Leben in Dienst und Gnadenbrot des Feindes hätte undenkbar machen sollen — aus allen diesen Gründen ist mir die

herkömmliche Verbindung der Worte 'si non periret immiserabilis captiva pubes' zweifelhaft geworden. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob zu 'periret' nicht Regulus, der schon vorher logisches Subjekt ist, weiter als Subjekt zu denken sei: 'Dem hatte vorgebeugt Regulus, weil er das Entehrende in den Vorschlägen der Karthager unwillig fühlte und durch sein persönliches Beispiel noch künftige Generationen verderben mufste, wenn er nicht starb'. Ich würde dann nach 'periret' einen Punkt setzen und die Worte 'Immiserabilis captiva pubes!' als ersten ausrufartigen Satz der von Regulus gesprochenen Worte ansehn (ausrufartig beginnt Horaz direkt eingeführte Worte gern), nicht als blofsen Vocativus der Anrede mit Attribut, sondern als Ausruf und Zuruf, der in pathetischer Form ein Urteil ausspricht, wie ein vollständiger Satz[1]). Das Urteil wird dann durch das Folgende in ebenfalls pathetisch ausrufartigem, asyndetisch angefügtem Satze begründet: 'Feldzeichen hab' ich mit Augen gesehen — ja gesehen hab' ich —'; all das Schmachvolle, das Regulus in Karthago mit Augen hat sehen müssen, verbietet eben, mit der gefangenen jungen Mannschaft Mitleid zu fühlen, so wie Regulus nachher auch mit sich selber kein Mitleid hat, weil er ein Entehrter sei.

Gesetzt, die ausgesprochenen Bedenken seien gewichtig genug, um eine blofse Interpunktionsänderung zu rechtfertigen, so würden wir nebenbei mit dieser Änderung noch andres gewinnen. Nicht blofs eine Kürzung der langen Periode und vielleicht eine Milderung des bekannten prosodischen Anstofses, den man an der Quantität der Schlufssilbe von 'periret' vor vokalischem Anlaut nimmt: gemildert könnte nämlich der Anstofs insofern werden, als die stärkere Interpunktion vor Beginn der direkten Rede die Schliefsung der vorangehenden Silbe durch den Konsonanten ermöglichen, diese Schliefsung aber thatsächlich die Länge der Silbe bedingen würde. Aber nicht allein das: die direkten Worte des Regulus selber gewinnen an Klarheit. In der Rede selber nämlich würde, bei der üblichen Interpunktion, der

1) Vgl. Kühner, Ausführl. Gramm. I 282, 8.

eigentliche Hauptgedanke gar nicht ausgesprochen sein, der Gedanke nämlich, man dürfe die Gefangenen nicht zurückkaufen wollen. Man könnte darin unter Umständen eine besondre Lebhaftigkeit, eine dem Dichter natürliche Freiheit vom logisch-rhetorischen Schema erkennen, aber unter den hier obwaltenden Umständen schwerlich. Erstlich bleibt der logische Zusammenhang und Sinn der Eingangsworte von dem, was Regulus in Karthago alles gesehn, doch bei der herkömmlichen Interpunktion etwas zu dunkel und nebelhaft; es wird nachher keine Folgerung daraus gezogen (es kommt gleich ein wesentlich neuer Gedanke hinterher), und vorausgehn würde direkt keinerlei Behauptung, die etwa durch diese Worte begründet werden sollte: indirekt würde vorausgehn die Behauptung des Dichters, Regulus sei am Verderben künftiger Generationen schuld gewesen, wenn die Gefangenen nicht umkamen, und diese Behauptung des Dichters liefse sich nur sehr schief mit dem Worte des Regulus erläutern oder begründen, er habe in Karthago schmähliche Dinge gesehn. Zweitens macht Regulus nachher den Übergang zu einem neuen Gedanken in der ironischen Form der Einwendung: 'Um Gold zurückerhandelt wird natürlich der Krieger schneidiger wiederkommen'; das sieht doch durchaus nach rhetorischer Gliederung der Rede aus, und zwar wird damit deutlich als ein zweiter Hauptgedanke der Gedanke eingeführt, man dürfe die Gefangenen nicht zurückkaufen wegen des Schadens, den man zur Schmach noch hinzufüge: umsomehr vermifst man einen deutlicheren Ausdruck des ersten Hauptgedankens, man dürfe die Gefangenen nicht zurückkaufen wegen der Schmach. Bei der üblichen Interpunktion liest man die ersten Worte des Regulus unbewufst als eine Art Exordium der Rede; bei der ironischen Einwendung 'Um Gold zurückerstanden' sieht man sich auf einmal beim zweiten Teil einer Tractatio, ehe man deren ersten Teil deutlich gesehen hat.

In der Rede des Regulus überhaupt gilt es scharf den einheitlichen Gedanken zu fassen, der einer einheitlichen Empfindung Ausdruck giebt. 'Feldzeichen, wahrlich, an Puniertempeln angeschlagen hab' ich gesehn'. Man beachte, dafs Regulus die Feldzeichen nicht als römische bezeichnet,

dagegen den Begriff 'Feldzeichen' selber durch die Stellung und die enklitische Unterstützung mit 'ego' sehr affektvoll betont; wiederum nennt er die Tempel mit Nachdruck punische in dem vollen Sinne des lateinischen Eigenschaftswortes. Worauf es dem Sprecher also ankommt, das ist die Vorstellung: 'Kriegstrophäen an Barbarengöttertempeln, als hätten solche Götter einen Krieg entschieden'. — Regulus fährt fort: 'Und Waffen, welche Kriegern ohne einen Schwertstreich vom Leib gerissen waren, hab' ich gesehen'[1]. Es ist die Frage, ob etwa die Vorstellung 'an Puniertempeln angeschlagen' zunächst noch einmal als eigentliche Prädikatsvorstellung auch bei 'arma vidi' vorschweben soll, während dann das zweite Participium 'derepta' mehr als verkürzter Attributivsatz oder aber Konzessivsatz attributiver Art zu 'arma' gelten müfste, oder ob wohl gar die Worte 'militibus sine caede derepta' sowie die Worte 'adfixa delubris Punicis' zu beiden Gliedern 'signa vidi' und 'arma vidi' in unsrer Vorstellung zu ziehen seien. Die Frage ist kaum zu entscheiden: Dichter pflegen ja zwei Bestimmungen, die beide zu jedem von zwei Begriffen gehören, mehr dem ästhetischen Ebenmafs und der Phantasie oder der Empfindung als der Logik zu Liebe so zu verteilen, dafs jeder Begriff je Eine der Bestimmungen erhält; es kommt dann darauf an, was er mit jedem der beiden Glieder an sich für einen Eindruck machen will und wie sich die beiden Eindrücke zu einem Gesamteindruck vereinigen. So betrachtet würde das zweite Glied wieder den Begriff der kriegerischen Waffen ohne Bezeichnung des Volkes, dem sie gehören, stark betonen, in dem Worte 'militibus' diesen Begriff des Krieges und des Kriegerischen noch einmal mit Affekt hervorheben und dazu in schneidigen Kontrast die Vorstellung bringen, dafs Waffen — man denke! — Kriegern ohne Krieg und Kampf einfach vom Leibe gerissen worden seien. Also Feldzeichen als

1) Zu der Vorstellung der schmählichen Entwaffnung scheint mir besser die Lesart '*de*repta' zu passen, mit welcher auf Person und Leib des Beraubten hingedeutet wird; 'direpta' würde doch wohl mehr das wilde Verfahren mit der Beute als solcher, ohne Bezug auf die Person bezeichnen.

Zeichen kriegerischen Triumphs an den Tempeln dieser unkriegerischen Puniergötter, kriegerische Waffen Kriegern, als wären sie wehrlos, in aller Ruhe abgenommen — zusammen ergiebt das die Vorstellung: 'Über ein wehrhaftes Volk mit wehrhaften Göttern triumphiert schon dies Puniervolk mit seinen Göttern, noch ehe das wehrhafte Volk wirklich mit Waffen die Entscheidung ernstlich gesucht hat'. Vielleicht wende ich den Gedanken in Regulus' Munde besser noch so: 'Ein wehrhaftes Volk läfst wie wehrlos über sich solche Punier triumphieren'. Das erinnert deutlich an den Gedanken der Einleitung, dafs ein Volk, das einen Jupiter zum König und einen Gott zum Führer seiner Heere habe, unmöglich mit dem Barbarentum eher Frieden und Verträge schliefsen könne, als bis mit den Waffen der Barbar unterworfen sei. — Weiter sagt Regulus: 'Gesehen habe ich an Bürgern, wie ihnen gewaltsam die Arme zurückgeschnürt waren auf den Rücken, der doch eines freien Mannes Rücken war'. Die Anadiplosis des Verbums 'vidi' scheint anzudeuten, dafs der vorausgegangene Gedanke bestätigt und nach irgend einer Seite noch besonders ausgeführt oder gesteigert werden soll. Hauptbegriffe in diesem neuen Gedanken sind offenbar 'civium' und 'libero' und der Gegensatzbegriff 'retorta'. Vorher hat der Dichter von Kriegern gesprochen, denen ohne Krieg und Kampf ihre Kriegswaffen abgenommen und die somit gewissermafsen ihrer Eigenschaft als Krieger entkleidet worden: dieselben Leute sieht er nun in ihrer Eigenschaft als vollberechtigte Mitglieder eines Staates und als freigeborene Männer, aber im Widerspruch dazu rechtlos der Gewalt sich fügend und Sklavenfesseln duldend. Nach dem, was vorher von den Kriegern gesagt war, ist es natürlich, diese unwürdige Rechtlosigkeit und Unfreiheit als eine unwürdig geduldete, gegenüber der Möglichkeit eines andern Loses freiwillig angenommene Entwürdigung anzusehn; weiterhin, wo Regulus davon spricht, diese Männer hätten die Riemen ihrer Fesseln gespürt ohne Empfindung, regungslos, in stumpfsinniger Todesangst, spricht er den Gedanken deutlich genug aus. Auch hier ist also die herrschende Vorstellung: 'Wider alle Natur und alle Ehre haben diese

Männer um ihr Leben paktiert, statt bis zu Sieg oder Tod zu kämpfen'. Und so kommt es denn auch, dafs Regulus die Thore weitgeöffnet und die Ackerfluren schon mitten in der Bestellung gesehen hat, gerade als wäre der Krieg entschieden und der Friede gesichert: so sicher fühlt sich Karthago durch die freiwillige Kapitulation und Selbstentwürdigung der Gegner! Und dieses Leben der Stadt mit den offenen Thoren wie mitten im Frieden und diese Bestellung der Ackerfluren, als wäre der Waffenstillstand schon ein dauernder Friede, ist um so triumphierender, als noch vor kurzem der Kriegsgott der Römer die Fluren vor diesen Thoren verheerte und seine Spuren noch sichtbar sind! Zum ersten Mal nennt Regulus mit den Worten 'Marte nostro' bestimmt die Römer, während er vorher nur von Feldzeichen, Kriegswaffen, Bürgern eines freien Staates ohne jede direkte Bezeichnung der Römer gesprochen hat; er setzt hier das Pronomen 'unser' mit Nachdruck am letzten Ende hinzu, um im Gegensatz zu einer Schmach, deren Träger er mit Namen gar nicht nennen will, hier an eine stolzere Vergangenheit und an die grofsen Götter gerade des Römervolks zu erinnern. — Dieser stolzen Erinnerung stellt er nun mit Bitterkeit den Einwand gegenüber: wenn auch die gefangenen Krieger diesmal den Geist des echten römischen Kriegsgottes durch feige Unterwerfung verleugnet, so würden sie doch schneidiger werden, wenn man sie erst ausgelöst, das heifst wie eine teuere Ware diesen punischen Handelsleuten mit Gold aufgewogen habe. Regulus erwidert denen, in deren Sinn er den Einwand bitter ironisch erhoben, nun ernsthaft: 'Zu der Schmach, die uns angethan ist, fügt ihr mit eurem Antrag nun noch eine Vermögensbufse'. Ich würde diesen Satz enger nicht sowohl mit dem folgenden, als mit dem vorigen verbinden; er ist gewissermafsen der Nachsatz dazu in dem Sinne: 'Wenn einer etwa meint, wir sollen mit Gold sie aufwiegen, weil sie künftig dann tapferer sein würden, so verurteilt er uns nur noch zu materiellem Schaden'. Beide Sätze zusammen werden dann begründet durch die beiden folgenden Perioden: 'So wenig gefärbte Wolle je wieder ihre ursprüngliche Reinheit

erhält, so wenig will wahre Mannesehre, einmal aus ihrer hohen Stellung gestürzt, wieder in ihre Stellung bei dem Entehrten, dem schlechteren Manne, sich einsetzen lassen. So wahr die Hindin, die mühsam aus der dichten Umstrickung des Netzes herausgelöst ist, eine Kämpferin wird, so wahr wird derjenige ein Held sein, der durch treulose Anerbietungen des Feindes sich hat fangen lassen, und so wahr werden in einem zweiten Kampfe die Punier mit der Wucht des römischen Kriegsgottes niedergetreten werden von demjenigen, der die Fesseln an seinen gewaltsam festgeschnürten Armen gespürt und dabei in feiger Todesangst sich nicht geregt hat!' Die beiden begründenden Perioden sind parallel, die erste negativ, die zweite ironisch positiv gebildet, die erste den Gedanken allgemein ausdrückend, die zweite ihn auf den besondern Fall beziehend, die erste nach rhetorischem Brauch kürzer und ruhiger, die zweite mit ihrem zweigliedrigen Nachsatz umfangreicher und im Affekt stärker — aber beide mit Vergleichungen argumentierend, um mit der Unmöglichkeit gewisser Naturwidrigkeiten die Unnatürlichkeit des eingewendeten sittlichen Gedankens zu illustrieren. Der Grundgedanke dieses ganzen Mittelteils von Regulus Rede ist also: 'Ein Römer, der im Kriege gegen das Barbarentum um des Lebens willen kapituliert, ist kein Römer und kein wahrer Mann mehr'. — Im Schlufsteil der Rede fafst das starkbetonte 'hic' die voraufgegangene Charakteristik des Entehrten zusammen: 'Dieser Mann also ist es, der mitten hinein in den Krieg der zwei Völker Vertrag und Frieden störend eingemengt hat'. Mit diesen Worten kehrt zugleich der Schlufsteil, wie billig, zum Eingang der Rede zurück: dort war ja gerade dargestellt, wie Regulus in Karthago überall Sieges- und Friedenszeichen sah, wo Krieg hätte sein sollen; für die Schmach jenes Zustandes macht er hier den Kapitulanten verantwortlich. Als Grund dafür, warum der Kapitulant den Frieden in den Völkerkrieg hineingebracht, wird nach der, wie mir scheint, besseren Lesart hinzugefügt: er habe nicht gewufst, woher er das Leben sich gewinnen solle. Da die unmittelbar vorhergehende Zeile mit dem betonten Worte 'Tod' schlofs, so

würde ich mit Bezug darauf hier das Wort 'Leben' betonen: 'der Mann war ebenso ohne Willen wie ohne Wissen, willenlos in der Furcht vor dem Sterben und unwissend in der Begier nach dem Leben'. 'Iners' und 'inscius' würden sich in gewisser Weise entsprechen, auch in ihrer Form, wie denn nicht ohne bewufste oder unbewufste Kunst durch die vier Zeilen 'qui lora restrictis lacertis | sensit iners timuitque mortem. | Hic unde vitam sumeret inscius | pacem duello miscuit' ein Gleichklang der Vokale und der Konsonanten durchgeht; bei affektvoller Deklamation kann dieser Gleichklang dem herrschenden Gefühle der entrüsteten Verachtung charakteristischen Ausdruck geben. Was den Sinn angeht, so wird 'inscius' besonders vom Nichtwissen aus Unerfahrenheit gebraucht, von Horaz z. B., wenn er den eben flügge gewordenen Adler 'laborum inscium' nennt; so würde man auch an unsrer Stelle von den jungen Kriegern — *pubes* nennt sie vorher der Dichter — verstehen können, sie hätten noch nicht erfahren gehabt, wo und womit man das Leben im Kampfe gewinne; wären sie erfahrener gewesen, so hätten sie gewufst, dafs man es nur in tapferer Gegenwehr gewinnen könne. — Wenn nun der Satz 'Dieser Krieger also, der noch nicht wufste, wie man das Leben gewinne, ist es gewesen, der in den Völkerkrieg den Frieden einmengte' in seiner engen Anknüpfung an den Mittelteil der Rede zugleich zum ersten Teil zurückkehrt und so den Schlufs einführt, so ist es natürlich, dafs das Gefühl der Schmach, welches zu Anfang im Bilde des triumphierenden, den Frieden schon mitten im Kriege zur Schau tragenden Karthago sich ausdrückte, nun zuletzt von der Rückerinnerung an jenes Bild wiedergeweckt wird, dafs ferner das Gefühl sich inzwischen noch geschärft hat bei dem Gedanken an die unauslöschliche Farbe der ehrlosen Feigheit römischer Jünglinge und an das ebenso willenlose als kindisch unerfahrene Verhalten, welches an ein feigherziges, von unverstandener Gefahr völlig betäubtes Wild erinnerte. Darum spricht sich hier nun auch das neuerwachte und geschärfte Gefühl in affektvollen Ausrufen und in ausdrücklichen Worten von Scham und Schande aus.

Also Gedanke und Empfindung der Regulusrede sind einheitlich; sie sind auch mit dem Gedanken und der Empfindung des ersten Hauptteils unseres ganzen Gedichtes im Einklang. Dort sprach sich das Gefühl der Scham und Entrüstung über ein Ereignis der jüngsten Zeit in dem Gedanken aus, dafs Römer unter Jupiter als ihrem König und dem göttlichen Augustus als Besieger der Barbaren unmöglich haben leben und alt werden können in Vertrag und Verwandtschaft mit unbesiegten Barbaren und unmöglich so ihre Nationalität und nationale Ehre haben vergessen können. Hier spricht sich das Gefühl für römische Nationalität und Ehre in Worten der Scham und Entrüstung aus, wie sie Regulus einst gegen die jungen römischen Krieger redete, die um ihr Leben mitten im Kriege kapituliert hatten. Die historische Situation ist natürlich für den Lyriker dasselbe, was ein Mythus für ihn, den Lyriker, ist: in der Stimmung, in welche ihn ein Empfindungserlebnis der Gegenwart versetzt hat, taucht ihm ein mythisches oder ein historisches Bild auf, in welchem sich seine eigenen Empfindungen darstellen. Nicht Regulus vor dem Senat ist das Thema, so wenig als Juno im Götterrate oder die Apotheose des Romulus im dritten Römerliede das Thema war, sondern das Thema sind Empfindungen des Horaz und seiner Zeit, Empfindungen für die nationale Ehre des Römertums, Empfindungen einerseits der Scham und der Furcht vor Entehrung und Entartung, wie diese in der jüngsten Vergangenheit mehr als einmal sich gezeigt hat, anderseits Gefühle des Verlangens und der Begeisterung für ein neues Erwachen des nationalen Ehrgefühls, ein Erwachen, wie es der Dichter von der heranwachsenden Jugend hofft.

Auf die Höhe des rednerischen Affektes folgt in eigentümlichem Kontrast die Senkung des Tons in ruhiger Erzählung. Gleich das nüchtern klingende 'fertur' bezeichnet vorzüglich den Wechsel des Tons. Freilich mufs man aus diesem 'fertur' keine kritische Vorsicht gegenüber etwas historisch Unsicherem heraushören, sowenig als wenn bei Pindar oder einem tragischen Lyriker ein Zug der Sage mit einem 'sie sagen' oder 'wie die Rede unter den Menschen

geht' eingeführt wird; vielmehr läfst diese objektive, gelassene Art der Einführung das Grofse oder Wunderbare, das eingeführt wird, um so bedeutsamer erscheinen. Das Grofse aber war, dafs Regulus sogar den Kufs einer züchtigen Gattin und selbst seine noch kleinen, unschuldigen Kinder von sich fern hielt, weil er ja entehrt sei, dafs er seinen Mannesblick, diesen Blick voll Kraft, jetzt finster auf den Boden heftete, weil der Mann in ihm sich vor jedem Manne schämte, der noch Ehre hatte, und dafs er beim Wiedersehn seiner Gattin und seiner Kinder und angesichts seiner Mitbürger und Freunde nur Einen Gedanken hatte, wie er die in ihren Gedanken wankenden Väter zum festen Entschlufse in seinem Sinne bringen und dann wieder aus dem Kreise seiner Freunde hinweg in das Elend eilen könne. Ich nehme dabei 'donec firmaret et properaret' im eigentlichen Sinn des Conjunctivus als Wille und Absicht, nicht als blofsen Conjunctivus obliquus; denn wenn auch die Periode abhängig ist von 'fertur', so würde doch in dieser neuen, gewissermafsen selbständigen zweiten Strophe ruhig der Indicativus stehn, wenn es dem Dichter auf die Wirklichkeit des Erfolgs und nicht vielmehr auf den Willen ankäme: im Gegensatz zu diesem 'forteilen wollen' kommt nachher die Wirklichkeit des Forteilens in dem Indicativus 'dimovit'. Von dem gelassenen 'fertur' an hat sich dieser erste Teil der Erzählung, die erste Periode, allmählich wieder zu einer gewissen Höhe des Affektes gesteigert, besonders in den parallelen Worten: 'ein Rat, wie er noch niemals war gegeben worden' und 'ein Verbannter, wie im Haufen anderer Verbannter keiner war'. Wiederum stark logisch, wie vorhin 'fertur', klingt der Anfang der zweiten Periode mit seinem 'atqui'; dazu pafst auch das nüchterne 'sciebat'. Auch hier hat der ruhig verständige Ton einen poetischen Zweck: in der Ruhe und Verständigkeit des Erzählens drückt sich das Gefühl für die sichere Klarheit im Handeln des Regulus aus. Im übrigen hatte die erste Periode in ihrem vorausgehenden Hauptsatze die Art und Weise dargestellt, wie sich der Mann bei seiner Ankunft und während der Verhandlungen benahm, und im nachfolgenden Nebensatz

seine bewunderungswürdige Absicht bei diesem Benehmen hinzugefügt: die zweite Periode, an diesen Nebensatz anknüpfend, sagt zuerst in einer Art konzessiven Vordersatzes, trotz welchen hindernden Umständen er bewundrungswürdiger Weise jene Absicht verfolgte, und dann im zweigliedrigen Nachsatz, auf welche Art und Weise der Mann beim wirklichen Weggang sich benahm und seine Absicht erfüllte. Dabei soll wohl 'dimovit' nicht sowohl die Vorstellung eines Sichhindurchdrängens geben, als die eines festen Hindurchschreitens, welches ohne Gewalt oder Mühseligkeit die im Wege Stehenden rechts und links auseinander zu treten zwingt. In dem Plural 'reditus' sehe ich den generellen Plural, den man im Deutschen wiedergeben kann mit dem allgemeinen Ausdruck 'ein Zurückkehren' oder 'jede Rückkehr'. Die Vergleichung am Schlusse, die sich als poetische Verweilung über eine ganze Strophe ausgedehnt hat, ist vortrefflich; mit dieser umständlichen Ausführlichkeit, mit dieser fast lässig behaglichen Disjunktion 'Venafranos in agros aut Lacedaemonium Tarentum' und dieser epischen Art, wie Tarent charakterisiert ist, läſst die Vergleichung das ganze Lied mit seinen starken Affekten ausklingen in einer Stimmung fast heiterer Ruhe. Dieser sichere männliche Schritt, diese heitre Ruhe des Benehmens ist ein schöner Gegensatz zu der finstern Starrheit des männlichen Gesichtes im Vorigen. Auch sonst ist dieser Schluſs, den man hat beseitigen wollen, fein empfunden. Horaz wendet sich mit seinen Gefühlen für ein ideales neues Leben der poetischen Situation nach an eine Jugend, welche in allem Überfluſs und in allen selbstsüchtigen Genüssen der Zeit zu leben in der Lage wäre, und auch in Wirklichkeit dichtet er aus Bedürfnissen heraus, welche sich in der ihn umgebenden vornehmen, reichen Gesellschaft im Stillen regen. Es ist aber ein Zug, welcher für feiner empfindende Geister dieser Gesellschaft voll lyrischer Kraft sein muſste, wenn ihnen hier das Bild echter Vornehmheit vor die Seele trat, einer Vornehmheit, die mit derselben heitern Ruhe für die Ehre der Nation in Martern und Tod geht, mit welcher sie es versteht, nach Erfüllung unvermeidlicher, oft lästiger Standespflichten die feineren Freuden des Lebens zu ge-

niefsen. Dafs Regulus selber nach gewissen Überlieferungen arm war und historisch die Römer in jenen Zeiten nicht nach Tarent aufs Land zu gehen pflegten, ist poetisch völlig gleichgiltig.

Der einheitliche logische Gedanke des ganzen Gedichtes ist: 'Der echte Römer stirbt lieber, als dafs er um seines persönlichen Lebens willen durch Vertrag mit dem unbesiegten Feinde die Ehre der römischen Nation verletzt'. Die zur Einheit sich verbindenden Empfindungen sind Furcht vor der Verleugnung des Nationalsinns und Verlangen nach seiner Bewährung. Das empfindungsvolle Allgemeinbild ist, wie der Musenpriester vor der Jugend Roms die Möglichkeit, dafs junge Römer die Schmach der Entnationalisierung auf sich genommen haben und darin alt geworden seien, nicht glauben kann und in den Worten und Thaten des Regulus den wirklichen Römersinn, wie er in solchen Lagen sich zeige, sieht und bewundert.

Die Römeroden.

Das sechste Lied.

Im Eingang des sechsten Römerliedes redet der Musenpriester den jungen Römer des heranwachsenden, von der Schuld der erwachsenen Generation nicht befleckten Geschlechtes an. Wie in der Tragödie, so soll auch hier der unschuldige Enkel eine verfallene Schuld seiner Väter bezahlen. Wie aber gerade das tragische Verhängnis es liebt, sich auch am Unschuldigen in einer Form zu erfüllen, welche an die Form der Schuld erinnert — es ist davon beim ersten Liede des zweiten Buches schon die Rede gewesen —, so soll hier die Bufse der Enkel formal entsprechen einer Form, in welcher sich dem Musenpriester die Schuld der Väter äufserlich am deutlichsten darstellt: der Enkel soll so lange büfsen, bis die Gotteshäuser mit ihren wankenden Mauern und die rauchgeschwärzten Götterbilder und alle heiligen Stätten wieder hergestellt sind. Solange diese äufseren Zeichen von der Schuld der Väter an den Göttern zeugen, solange hat die Schicksalsnotwendigkeit ihr formales Recht.

Wenn in der ersten Strophe der logische Hauptgedanke mit der Ankündigung weiterer Schicksalsstrafen den ersten Teil der Strophe bildet, das Gefühl dagegen stärker auf dem musikalischeren Abgesang der Strophe, also dem Bilde der Schuld an den geschändeten Göttern im Nebensatze ruht, so gilt in der zweiten Strophe der erste, logischere Teil der Ehre und Macht der Götter und der zweite, empfindungsvollere den bisherigen Schicksalsstrafen; es ist eine Art Chiasmus, den ich in folgender Periode ausdrücken könnte: 'Du wirst noch viel büfsen, weil ach! noch soviel Heiliges und Göttliches geschändet ist: weil allein das Gött-

liche dich und das Reich schützt, so hat die Schändung des Göttlichen schon ach! soviel Jammer über uns gebracht'. Ich nehme diese beiden Strophen als Einleitung, welche die beiden sich ergänzenden Motive Schuld an den Göttern und Strafe von den Göttern für das ganze Lied einführt.

Der folgende Hauptteil führt nun durch, wie bisher Schuld und Strafe sich immer verkettet haben. Zunächst in zwei Parallelstrophen die zwei Gedanken: 'In Vernachlässigung des Göttlichen haben wir mit unseren Heeren Angriffe gemacht, ohne die göttliche Weihe für unser Unternehmen zu suchen, und da haben schon zweimal Männer barbarischen Namens mit ihren Horden unsre Legionen zurückgeschmettert, dafs nun mit der Römerbeute der arme Barbar prangt' und 'In Vernachlässigung der Pietät, des höchsten Göttergebotes, war die Stadt der Welt ganz von Bürger- und Bruderzwist erfüllt, und darüber wäre sie fast vertilgt worden von fernwohnenden Barbarenvölkern, sodafs uns Römern zur See barbarische Flottenmacht, zu Lande einfache Pfeile, wie verachtete Barbaren sie zu versenden wissen, furchtbar wurden'. Man beachte, wie gerade in den Schlufsversen der beiden alkäischen Strophen die Dürftigkeit der Barbaren in Schmuck und Bewaffnung hervortritt; ähnlich wie im zweiten Gedichte des ersten Buches Mars seine Freude mehr sogar an dem zu Fufs kämpfenden Mauren hat als an dem müfsigen Waffenprunk seiner Römer, so haben hier die Götter die reiche Beute römischer Heere armen Steppenreitern und beinahe die Weltstadt pfeilschiefsenden Naturvölkern in die Hand gegeben[1]).

Zwei Fälle von Schuld und von Strafe sind damit genannt. Naturgemäfs ist der zweite eine Steigerung gegenüber dem ersten: wie der Bürgerkrieg eine schwerere Schuld ist als die Vernachlässigung der Weihgebräuche, so ist

1) Der historische Einwurf Peerlkamps vom Reichtum der Parther würde nur dann triftig sein, wenn bewiesen wäre, die Hörer des Horaz und der Dichter selber seien so von der gleichen historischen Thatsache durchdrungen gewesen, dafs die poetische Idealisierung des Barbarenvolkes bei ihnen unmöglich gewesen sein würde. Peerlkamps eigene Erklärung der Stelle ist unhaltbar.



auf die Niederlagen römischer Heere draufsen im Reich, an den fernen Ostgrenzen die schwerere Bedrohung der Hauptstadt selber gefolgt. Mit einer besonderen Steigerungsform wird nun der dritte Fall von Schuld und Strafe eingeführt, nämlich mit der eigentümlich pathetischen Stellung und Betonung von 'fecunda' im Asyndeton. Der Sinn ist: 'wir haben eine Schuld auf uns geladen, indem wir unsre kriegerischen Angriffe nicht weihten, wir haben eine andre Schuld auf uns geladen, indem wir die Pietät nicht wahrten: ja, üppig fruchtbar an Unterlassungsschuld aller Art haben diese Zeiten zum ersten Mal die Ehe und das Blut der Geschlechter und die Ordnung der Familien nicht mehr rein erhalten'. Das ist die dritte Schuld, die schwerste, wie die Art der Einführung empfinden läfst, und eine in Rom bis dahin unerhörte, wie 'primum' sagt. Der schwersten Schuld entspricht aber der schlimmste Schaden, die schwerste Strafe; darum heifst es nachdrücklich: 'das Verderben, das aus dieser Quelle flofs, strömte verderblich hinein ins Innerste von Vaterland und Volk'. Das Verderben aus den beiden vorhergenannten Quellen hatte die Heere draufsen in den Provinzen und die Stadt inmitten des Reiches betroffen; dagegen das Verderben aus dieser letzten Quelle wollte wie ein verwüstendes Wasser die Grundlagen von Reich und Staat, die Reinheit der Nationalität und die Kraft des Volkes zerstören. Die Begriffe 'patria' und 'populus' sind durch die affektvolle Allitteration und den gleichen anapästischen Rhythmus gehoben; 'patria' deutet auf die Zusammengehörigkeit durch Abstammung, 'populus' auf die Wehrkraft des Volks in Waffen.

Die nächsten drei Strophen gestalten den allgemeinen Gedanken von einer Verunreinigung des edlen Blutes römischer Familien zu einem Anschauungsbilde von dem römischen Mädchen und der jungen römischen Frau. Wieder asyndetische Einführung mit pathetischer Betonung von 'motus'. Es mufs schon in dem Worte an sich für echt römisches Gefühl etwas Verachtungsvolles liegen; dafs es aber auch in der That etwas Unrömisches, Fremdes sei, wird durch das Attribut 'Ionicos' noch ausdrücklich hinzugefügt. Das Fremde

in Gestalt des Unnatürlichen und Künstlichen tritt auch in den nächsten Gliedern der Periode hervor. Der Ausdruck 'fingitur' bedeutet eine künstliche Gestaltung und Formung, und seine voll passivische Bedeutung darf nicht etwa durch einen reflexiven deutschen Ausdruck verwischt werden, auch 'doceri' vorher war volles Passivum und nicht durch seinen gewöhnlichen Ersatz 'discere' ersetzt: das junge römische Mädchen erleidet eine seiner eigenen aktiven Natur ursprünglich widersprechende Bildung und Gestaltung; daſs es daran Freude findet, ist nur ein Widerspruch mehr. Das Wort 'artibus' soll wohl noch nicht geradezu Buhlkünste bezeichnen, wohl aber nach seiner sozusagen chiastischen Stellung und Betonung gegenüber 'motus' eine der rein körperlichen Tanzgestikulation entsprechende höhere Bewegungsthätigkeit oder Kunstfertigkeit, wie sie zur modischen Bildung gehört, aber dem natürlichen Wesen des römischen Mädchens widerspricht; man kann an Lautespielen, Singen, Dichten und Komponieren denken. Wenn die beiden ersten Glieder 'motus doceri gaudet' und 'fingitur artibus' nach Stellung der Worte und Sinn enger zusammen gehören und ein Ganzes bilden, das die erste Hälfte der alkäischen Strophe füllt, so greift nun, wie bei Horaz sehr häufig und oft recht schön, dieser erste Teil mit einem einzelnen Begriff in den Abgesang der Strophe über, um an diesen einzelnen Begriff den Gedanken des Abgesanges sich knüpfen zu lassen — wie bei Homer die einzelnen, gewöhnlich etwas selbständigeren Worte, welche aus dem Satz des ersten Hexameters in den zweiten Vers übergreifen, fast immer mit dem Inhalt des zweiten Satzes in engerem Zusammenhange stehn. Hier ist die Zeitbestimmung 'iam nunc' in den Abgesang herübergeschoben; sie dient zur Vermittlung zwischen jenen beiden passivischen Vordergliedern der Periode und dem aktiven Schluſsgliede, in welchem, mit starker Betonung gerade wieder der Zeitbestimmung, das frühzeitige Resultat jener Anweisung und Abrichtung genannt wird. Das Wort 'meditari' wird von den Dichtern gern von ihrem eigenen geistigen Schaffen, dem Sinnen und Dichten gebraucht; wenn man vorher bei den Kunstfertigkeiten gerade auch an Dichten, Kom-

ponieren und Singen gedacht hat, so würde gerade hier das Wort mit bittrer Empfindung gebraucht sein. Auch in dem Sinne von 'etwas geistig vorbereiten, studieren, ehe man es praktisch ausübt und treibt', hätte das Wort eine gewisse Schärfe. Im letzteren Falle würde es in logischem Gegensatze zu dem folgenden 'mox quaerit' als dem Praktischen stehen.

Ein Gegensatz zwischen dieser Strophe und den beiden nächsten besteht auf alle Fälle. Die Bestimmung 'iam nunc' kündigt schon etwas an, was später sein werde, was später als Frucht dieser künstlichen Bildung erwachsen werde. Und in der That ist ja der oben angekündigte eigentliche Gegenstand des dichterischen Bildes die spätere Verunreinigung der Ehe und des Blutes in Ehe und Ehebruch. Ich nehme deshalb das verschiedenartig erklärte '*matura* virgo doceri gaudet' in dem Sinne von 'frühzeitig hat sie ihre Freude an der Bildung' oder genauer 'rechtzeitig', rechtzeitig nämlich für das, was später erreicht werden soll; die Bitterkeit dieser Bedeutung ist hier wohl am Platze und pafst zu dem bittern 'meditari' [1]). — Also die beiden nun folgenden Strophen enthalten das Hauptbild, wie die junge römische Frau die junge Ehe und das Blut des Geschlechtes und die Zusammengehörigkeit des Hauses fälscht, nachdem sie durch Fälschung ihres eigenen Wesens dazu vorbereitet worden. Sie sucht, erwirbt sich selbstthätig Buhlen, sie läfst sich nicht etwa erst suchen; und es ist ein erwerbsmäfsiges Suchen von Käufern, da sie sich bezahlen läfst. Sie sucht die Buhlen unter den jüngern Männern, weniger um der eigenen jugendlichen Leidenschaft willen, als wegen der verführbaren Jugendleidenschaft dieser Buhlen. Ihr Gemahl ist — das liegt im Gegensatz — schon älter und dabei reich, wie die 'Weine' des Gastmahls andeuten, und wohl auch habgierig, wie die Andeutung seiner Mitwissenschaft bei dem schmachvollen Handel zeigt; diese Züge geben das anschauliche Bild einer 'Heirat nach der Mode'. Im Gegensatz zu dem erwerbs-

1) Ebenfalls prädikativ, in derselben Wortstellung, im Sinne von 'frühzeitig' steht 'maturus' carm. II 17, 6: 'si partem animae rapit maturior vis'.



mäfsigen Suchen irgend eines Käufers, der bezahlen will und der, wenn er bezahlt hat, dann ein Recht hat das Bezahlte zu fordern, ist im nächsten, negativen Gliede 'neque eligit, cui donet impermissa raptim gaudia luminibus remotis' der ebenfalls sträfliche, aber immer noch weniger schlimme Fall freier, leidenschaftlicher Neigung und Wahl und freier, unbezahlter Hingebung angedeutet; die eigene, freie Wahl bezeichnet 'eligere', die unerkaufte Hingebung 'donare'. Zum Charakter dieses weniger schlimmen Falles würden eine mehr heimliche Gelegenheit, die Eile und wohl auch der geringere Grad verbrecherischer Hingebung gehören; die beiden ersten Züge sind durch 'luminibus remotis' und 'raptim' deutlich gezeichnet, das Letzte kann man aus den beiden Ersten, dem ganzen Zusammenhang und dem immerhin nicht starken Ausdruck 'impermissa gaudia' schliefsen. Zu diesem blofs gedachten und zur Vergleichung herangezogenen unwirklichen Falle steht nun die Wirklichkeit in scharfem Gegensatz. Die Frau erhebt sich direkt von der Tafel, ohne erst eine heimliche Gelegenheit abzuwarten, der Gatte ist vorher schon eingeweiht; sie thut es auf Geheifs — nämlich des Käufers, der nun sein Recht geltend macht —, nicht mehr nach eigner Wahl; das Geheifs erfolgt offen ins Gesicht, nämlich ins Gesicht der Geheifsenen, nicht etwa der Gäste oder der Gatten; wie 'coram dicere' bedeutet 'mündlich sagen' oder 'persönlich sagen' im Gegensatz zu einem schriftlichen oder durch andrer Leute Mund vermittelten Sagen[1]), so ist hier 'coram iubere' eine direkte mündliche und persönliche Aufforderung im Gegensatz zu irgend einer verhüllteren, rücksichtsvolleren Art, durch welche die Frau nicht sowohl vor ihrem Manne oder andern, als vielmehr vor sich selber und ihrem eigenen Unabhängigkeitsgefühl etwa noch geschont würde. Wer wird auch einem gekauften Weibe gegenüber dergleichen Rücksichten erwarten von einem Menschen, der schon von Beruf Warenkäufer ist, vielleicht ein gewöhnlicher, wenn auch reicher Kleinhändler oder Kauffahrer? Der Kleinhändler stammt viel-

1) Vgl. Seyffert zu Lael. 1, 3. Die Etymologie erklärt 'coram' mit 'ins Gesicht'.

leicht aus Sklavenblut, und jedenfalls gilt er gesellschaftlich als gemein; der 'Meister' des spanischen Schiffes ist vielleicht selber ein Spanier, also ein Fremder. Und solches Blut mischt sich also mit dem Blute eines alten, guten römischen Geschlechtes; denn ein solches Geschlecht schwebt dem Dichter vor, wenn er über die Fälschung von Ehe, Blut und Familie im römischen Volke und über die fremdartige Sinnlichkeit und Künstlichkeit vornehmer Erziehung klagt.

Man hat dieses Bild römischer Sitte mit seinen starken Strichen und Farben plump, widerwärtig, gefühlsverletzend und für eine lyrische Darstellung unpassend genannt. Soll denn der lyrische Dichter Gefühle der Entrüstung, des heiligen Zornes, empfunden aus den Stimmungen nationaler, patriotischer Schmerzen heraus, hineinempfunden in die männliche Seele gleichgestimmter Zeitgenossen, etwa in linden, zart verhüllenden Worten aussprechen? und wenn der lyrische Dichter nun gar in der Situation eines heiligen Propheten und Priesters zu seinem Volke spricht? Vermag denn keine poetische Situation, keine lyrisch-tragische Atmosphäre uns so in ihre eigene Welt und eigene Luft hineinzuziehen, dafs wir für Augenblicke unsre eigene sittliche Schwäche, unsre Sinnlichkeit und unsre Prüderie verlieren?

Rein logisch gerechnet liefse sich erwarten, der Dichter werde nun auch die Strafe für die dritte Schuld in einem Bilde ausführen, wie er die Schuld selber in einem Bilde dargestellt hat. Also ein Bild, wie die Reinheit der Nationalität und die Kraft des wehrhaften Volkes gesunken ist. Aber diese rächenden Schäden sind zu Einem Teil bisher in ebendenselben Erscheinungen, die der Dichter schon anfangs dargestellt hat, zu Tage getreten, in den Niederlagen prächtiger römischer Heere gegenüber armen Barbarenhorden, in der Bedrohung der Reichshauptstadt durch fernhergezogene, zumteil nur schlicht bewaffnete Barbarenvölker, in dem Mangel an altrömischem und altitalischem Ehrgefühl, der sich in diesen Niederlagen und im Verhalten der Gefangenen von Carrae kundgegeben; zum andern Teil fürchtet man die äufseren Kundgebungen der dritten Strafe, der Schwäche von Nation und Volk, erst noch von der Zukunft. Der

Dichter unterläſst daher an dieser Stelle eine direkte Darstellung und wendet eine indirekte an, die ihm zugleich zur Einführung eines Gegenbildes zu seinem Sittenbilde dienen muſs. Statt nämlich zu sagen: 'Eine Jugend, die von diesen Eltern stammt, von einer künstlich gefälschten Römerin und einem gemeinen Sklavensohn oder fremden Handelsmann, wird sich denn auch von Barbaren aller Art zu Wasser und zu Lande schlagen lassen und wird schimpflich um das Leben mit dem Feinde handeln und schachern' sagt Horaz: 'Von diesen Eltern stammte die Jugend nicht, die zu Wasser und zu Lande einst die Feinde schlug, daſs das Meer rot wurde vom Blut eines Volkes, welches doch ein andres Seevolk war als die heutzutage mit ihrer Flotte gefürchteten Äthiopen, und daſs zu Lande Feldherrn mit berühmtem Namen, wie ein Pyrrhus (doch wahrhaftig ein andrer Name als Monäses und Pacorus!), Könige mit ungeheuren Streitkräften wie Antiochus und Gegner von der unheimlichen, verhängnisvollen Persönlichkeit Hannibals unter den Hieben dieser Jugend fielen, wie der Baum fällt unter der Axt!' Es ist klar: unter dieser Form ist der Gedanke mit ausgesprochen, daſs die heutige Jugend unreiner Abkunft solche Feinde nicht würde fällen können, sondern sogar viel geringeren Gegnern werde unterliegen müssen, und daſs dies die Offenbarung der Strafe für die Sünde der Eltern sein werde an den jetzt heranwachsenden Kindern. Diese Form dient nun, wie gesagt, zur Anreihung des Gegenbildes an das besprochene Bild moderner Sitte. 'Nein, sie stammten nicht von diesen Eltern, von einer früh in ausländischer Üppigkeit und Unechtheit der Sitte verdorbenen, schmählich zur käuflichen, unfreien Buhldirne herabgewürdigten stadtrömischen Mutter und einem Vater von unfreier oder fremder Herkunft, gemeinem Erwerb und brutaler Sinnlichkeit, sondern das waren die echt männlichen Kinder von Vätern, welche als echte, kräftige Landleute den Pflug und zugleich, wenn's not that, als wackere Krieger die Waffe führten, und von Müttern, welche mit strengsittlichem Ernste und mit dem freien Rechte der Entscheidung im Hause walteten. Von solchen Vätern waren sie in harter, aber ehrenwerter Feldarbeit nach altherkömmlichem,

gutem Landesbrauch unterwiesen worden; daſs sie den schweren Boden mit dem landesüblichen Karst umlegen lernen muſsten, das war ihre Bildung, wie der Dichter sagt. Und von einer solchen Mutter hatten sie unbedingten Gehorsam und Verleugnung eigener Neigungen gelernt: muſste doch der junge Haussohn, nachdem er den Tag über auf dem Acker die Schollen gekehrt hatte oder neben Vaters Pflugstieren durch den aufgeackerten Boden gegangen war, dann noch trotz allem Feierabend, der doch auch die Pflugstiere vom Joch erlöste, für die Mutter Knüppel hauen und heimtragen ohne Widerrede.

Dieses Bild, von einer in lyrischer Poesie seltenen Plastik, ist eine selbständige, nicht historische Darstellung des Feierabends. Zwar ist diese Darstellung grammatisch abhängig als Adverbialsatz der Zeit, und die Konjunktive 'mutaret' und 'demeret' lassen auch die logische Abhängigkeit, ein konzessives Verhältnis zum Hauptgedanken hervortreten, etwa in dem Sinne: 'schwere Arbeit noch zur Zeit, wo doch die Sonne schon der Berge Schatten vorrücken lieſs und das Joch den ermüdeten Stieren vom Halse nahm und den gleich einem Freunde willkommenen Abend zur Eile trieb, indem ihr Wagen und Gespann schon forteilen wollte'[1]). Trotzdem, wenn man weniger die grammatische Logik mit dem Verstande erwägt, als die Worte unmittelbar auf Anschauung und Gefühl wirken läſst, hat man besonders im Abgesang der Strophe den Eindruck eines selbständig wirkenden Bildes. Mit andern Worten: es ist das, was man poetische Verweilung nennt und womit man gern die dunkle Vorstellung verbindet von etwas, womit es nicht ganz richtig sei. Es ist aber ganz richtig damit: jedes historische, wie jedes mythologische Bild ist für den Lyriker nur ein Mittel und eine Form, um seine eigenen, von der Gegenwart und Wirklichkeit erregten Empfindungen zur schönen Darstellung zu

1) Die Vorstellung ist wohl nicht die, daſs der Abend auf dem Wagen der Sonne geführt werde: dafür wäre 'agere' nicht bezeichnend; 'agere' bezeichnet eher 'vorsichhertreiben, in Bewegung setzen': dazu giebt 'abeunte curru' den Grund an. Um das von Nauck angenommene Oxymoron zu bilden, ist 'agere' zu wenig scharf gegensätzlich.



bringen. Die Furcht vor dem Bösen und Häfslichen in der wirklichen Gegenwart ist zugleich das Verlangen nach einer besseren und schöneren Zukunft. Dieses Verlangen kann sich ausdrücken unter anderm in der Form des Bildes einer solchen vergangenen Zeit, in welcher sich dem Dichter sein Idealbild schon einmal verwirklicht zu haben scheint. Ist nun aber die Charakteristik der italischen Familie, in welcher die Besieger des Pyrrhus und des Hannibal erwuchsen, nicht etwa ein Ausdruck historischer Erkenntnis, sondern ein Ausdruck des Verlangens nach künftiger Verwirklichung eines gegenwärtigen Ideals, nun, dann ist es ganz in der Ordnung, wenn der Dichter das historische Bild nach einer Seite hin ausführt, welche nicht historisch, einer bestimmten Zeit der Vergangenheit angehörig ist, sondern, wie Abendschatten und Sonnenuntergang, Stierabspann und Feierabend auf dem Lande, zeitlos oder allen Zeiten angehörig. Das Thal des Landmanns erscheint verklärt vom letzten warmen, goldigen Abendsonnenschein, die Hitze des Tages gelindert vom kühlen Schatten der Berge, das Joch der Arbeit von der Ruhe des Feierabends leichter und sanfter gemacht; und das alles erscheint wie die notwendige Zugabe zu der strengen, ernsten Art der ländlichen Familie droben in den Sabinerbergen. Also das ländliche Leben mit seiner Einfacheit und Strenge ist eben das dichterische Lebensideal für das Römertum der Zukunft. Damit kehrt der Dichter an dieser Stelle, unmittelbar vor Abschlufs des letzten Römerliedes, noch einmal zurück zu dem, was der Musenpriester im ersten und im zweiten Liede der zuhörenden Jugend vom Glücke des Sabinerthals verkündet hatte. Die Väter derjenigen Jünglinge, die den Hannibal und den Pyrrhus schlugen, nennt er 'rustici milites': es sind von jenen ehrgeizlos in den Sabinerbergen lebenden Männern, welche als heranwachsende Jünglinge selber im Kriege gelernt haben zu entsagen.

Einen Augenblick hat sich der Musenpriester in der empfindungsvollen Anschauung des historisch-idealen Bildes wie verloren; aber er besinnt sich und kehrt zur Gegenwart zurück. Es klingt wie ein Seufzer, wenn er das traurige Beiwort von Zeit und Stunde 'damnosa' ausrufartig, asyn-

detisch und aus seinem Satze herausgenommen voranstellt: 'Ach! die allesschädigende — was macht Zeit und Stunde nicht schwächer?' Auch die sittliche und die leibliche Kraft des römischen Volkes, meint der Dichter, sei seit den Zeiten der Hannibalbesieger immer schwächer geworden. In meisterhafter Kürze und in einer Form, welche den logischen Schematismus einer viergliedrigen Aufzählung glücklich vermeidet, führt Horaz vier Generationen vor unser Auge; für die lyrische Wirkung sind es blofs zwei Glieder des empfindungsvollen Gedankens, deren lyrische Pointen, wenn ich so sagen darf, beide im musikalischeren Abgesange liegen. Dafs das jetzige Geschlecht weniger wert sei als das vorige (welches selber schon schlimmer gewesen als die früheren Geschlechter), das ist das erste Glied; das zweite gilt einer künftigen Generation, welche noch schwächer sein werde. Wie übrigens grammatisch nur Ein Hauptsatz vorhanden ist 'tulit nos nequiores', alles andre grammatisch untergeordnet ist, so ergeben auch für die Empfindung die beiden vorhin unterschiedenen Glieder schliefslich wieder Ein Gefühl, das des Mitgefühls mit Uns, dem gegenwärtigen Geschlechte. Darunter ist, denke ich, nicht die noch lebende, aber schon auf der Höhe und jenseits der Höhe des Lebens stehende Generation jetziger Väter und Mütter zu verstehen, sondern die jetzige Jugend; das zeigt die prädikative Bestimmung, wonach diese 'Wir' eine schwächere Nachkommenschaft erst künftig zur Welt bringen sollen. Ich habe deshalb vorhin, im Anschlufs an etymologische Erklärungen, das Attribut 'nequiores' in dem milderen Sinn von 'unwerter' oder 'untauglicher' übersetzt, und so ist auch das Wort 'vitiosiorem', in welches das Lied traurig ausklingt, nicht etwa mit 'lasterhafter' wiederzugeben; es bezeichnet die leibliche und sittliche Schwäche oder Mangelhaftigkeit, die traurige Fülle von Gebrechen.

In diesem Sinne verstanden kehrt der Schlufs mit seiner Empfindung zum Anfang des Liedes zurück: am Anfang redete der Sänger eben die heranwachsende Generation junger Römer an mit den mitleidigen Worten, sie werde für Väterschuld noch lange Zeit büfsen müssen trotz ihrer persön-

lichen Unschuld; gegen Ende war dann in indirekter Form ausgesprochen, dafs diese jetzige Jugend, als Kinder solcher Ehen und Ehebrüche, nicht die Kraft habe, starken Feinden der Nation zu widerstehen; hier am Schlusse ertönt deutlich die mitleidige Klage über die sittliche und leibliche Schwäche eben dieser jetzigen Jugend, die, ohne eigene Schuld, eben durch ihre Schwäche die Schuld ihrer Eltern büfse und, was das Schwerste, sie künftig noch werde büfsen müssen mit der sittlichen und leiblichen Mangelhaftigkeit ihrer eigenen künftigen Kinder.

Frage ich zum Schlusse wiederum nach den drei Einheiten, so ist zunächst die logische Einheit folgende: 'Das römische Volk mufs für die Vernachlässigung des Göttlichen und Heiligen, welche die jetzt lebenden Eltern in Reich, Staat und Familie verschuldet haben, in seiner jetzt erwachsenden Generation noch lange Zeit büfsen'. Die Idee ist: wie der Musenpriester dem heranwachsenden Römergeschlechte sein Schicksal verkündet, für die Schuld der Väter büfsen zu müssen, und ihm die dreifache Schuld der Eltern gegen die Götter mit der dreifachen Strafe vor Augen stellt. Endlich die Empfindung, welche der Dichter in Idee und Einzeldarstellung zum Ausdruck bringt, ist die eines feierlichen Mitleidens und eines Mitfürchtens mit dem Kinde, das ohne eigne Schuld, aber nach höherem, unverbrüchlichem Gesetz leiden soll für das, was seine Väter schwer genug gesündigt haben, jenes ernste, fast strenge Mitgefühl, mit welchem der Chor, der ideal empfindende Zuschauer, einer Antigone zuruft: 'Für einen Rechtsstreit deiner Väter mufst du büfsen!' Dafs in dem Mitleiden zugleich ein Mithandelnwollen, in dem Mitfürchten ein Mitverlangen, nämlich nach Versöhnung der Götter und des Schicksals und nach einer glücklicheren Zeit sich ausspricht, ist selbstverständlich.

Die Römeroden.

Die sechs Lieder.

Ob Horaz die sechs ersten Lieder des dritten Buches von vornherein als Cyklus gedichtet hat, also nach einer einzigen ursprünglichen Gesamtidee, in welcher schon sechs schön geordnete Teilideen eingefafst waren? Ich glaube es nicht. Nicht etwa, weil ein solcher lyrischer Cyklus, wie man gesagt hat, an sich etwas so Erstaunliches wäre, dafs man es ohne Analogie dem klassischen Altertum nicht zutrauen dürfte — nicht deswegen; aber die Lieder selber, in ihrem Verhältnis zu einander betrachtet, machen eher den Eindruck, als seien sie einzeln oder paarweise aus Einzelideen oder Doppelideen entstanden, aber auf dem Grunde gleichartiger Bedürfnisse und Stimmungen der gleichen Zeit und das einzelne Lied oder das Liederpaar angeregt durch das andre Lied oder Paar, mit äufseren Verknüpfungen unter einander und inneren Beziehungen, das Ganze dann schliefslich geordnet nicht nach der Zeitfolge der Entstehung, sondern nach logischer und lyrischer Zweckmäfsigkeit. So könnte z. B. das erste Lied mit seinem allgemeinsten Bilde der Götter- und Menschenwelt und mit der vorspielartigen Ankündigung mehrerer Lieder zuletzt gedichtet sein, wie das auch das Wesen von Ouverturen und von Vorreden mit sich bringt. Würde der Dichter wohl nicht die gemeinsame poetische Situation des Musenpriesters bei den einzelnen Liedern noch bestimmter bezeichnen, wenn ihm die Idee dieser Situation nicht erst aus den Liedern selber aufgetaucht wäre?

Dafs aber die Lieder so, wie sie nun zusammenstehn, vom Dichter als ein Zusammengehöriges gemeint sind, ist

einleuchtend[1]). Schon die Gleichheit des Metrums zeigt das und ebenso die Ankündigung einer Reihe neuer Lieder in der Einführungsstrophe. Die Gleichartigkeit der Bedürfnisse und Stimmungen, der Empfindungen, der lyrischen Ideen und der logischen Ausführungen kommt uns deutlich zum Bewufstsein, wenn wir uns rasch noch einmal den Inhalt der sechs Gedichte in kürzester Zusammenfassung vergegenwärtigen. Das erste Gedicht war: Sinnenglück und Seelenfrieden in der Welt Jupiters des Gigantensiegers, im Sabinerthale gewonnen um den Preis des Verzichtes auf alle Überhebung über das Mafs des Genügens und der Gleichheit. Das zweite war: Jünglingsehre im Leben und Sterben für das Vaterland und Mannesehre im Glauben an persönliche Unsterblichkeit und im Streben danach, um den Preis der Entsagung gegenüber schlaffem Lebensgenufs und eitlen Staatsehren. Das dritte Gedicht: Göttliche Berufung Roms zur ewigen Herrschaft über die ganze Welt um den Preis rauhherziger Entsagung gegenüber einer liebgewordenen, aber schuldvollen Vergangenheit. Das vierte Gedicht: Göttliche Sicherheit des musischen Menschen und des musischen Herrschers um den Preis der Selbstüberwindung gegenüber gigantischem Kraftgefühl und gigantischer Leidenschaft. Das fünfte: Ehre der römischen Nationalität gegenüber dem Barbarentum um den Preis der Aufopferung des Einzelnen für die Nation. Und das sechste: Kraft und Wehrhaftigkeit des

1) Der 'lächerliche' Widerspruch, den man zwischen der feierlich kühnen Ankündigung der Lieder und dem zaghaften Schlufs der dritten Ode statuiert und denn auch gegen den Zusammenhang der sechs Lieder eingewendet hat — siehe Lehrs, Schütz, Kayser, du Mesnil —, dieser Widerspruch ist nicht vorhanden. Warum sollte nicht die Stimmung des Dichters seinem Stoffe gegenüber selbst in einem Cyklus wechseln? und warum sollte er das nicht auch den Musenpriester vor der Jugend im Sinn der lyrischen Situation aussprechen lassen? Bedeutet doch jene Schlufswendung des dritten Liedes für die Empfindung soviel, dafs der Dichter oder der Musenpriester, nach einer Art Verzückung durch die Muse, nun wieder ruhiger, besonnener wird und vor der Macht der Muse und vor seiner unbewufsten Verwegenheit geradezu erschrickt: wodurch die Bedeutung der vorausgegangenen Ekstase und des verkündeten Götterwillens dem Hörer um so bedeutsamer wird. Richtiger urteilt Waltz, Des variations S. 8. — Vgl. oben über III 3.

römischen Volkes um den Preis dreifacher Sühne des jetzt heranwachsenden Geschlechtes für die dreifache Schuld der Eltern an den Göttern. Also die Furcht vor der mangelhaften, widerspruchsvollen Gegenwart und das Verlangen nach einer vollkommneren Zukunft im Leben des römischen Volkes sind die beiden Realempfindungen, die allen Gedichten vorausgegangen sind. Aus ihnen sind beim Dichter die poetischen Stimmungen, aus diesen die allgemeinen lyrischen Ideen und wiederum aus diesen die speziellen, logisch bestimmten Darstellungen lyrischer Art hervorgegangen.

Jedes Gedicht erscheint in der schliefslichen Anordnung teils auch äufserlich, teils nur innerlich mit dem vorangehenden verknüpft. Das erste Gedicht schlofs mit dem schlichten, beschränkten, aber glücklichen Leben im Sabinerthal: das zweite beginnt gerade mit der Vorstellung eines beschränkten, einfachen Lebens, zu welchem der Knabe und Jüngling sich vorbereiten, in welchem der Mann leben soll für die Unsterblichkeit. Das zweite Gedicht giebt in seinem zweiten Teile das Bild des wahren Mannes, der unabhängig von eigener Eitelkeit und Laune des Volkes nach der wahren Ehre der persönlichen Unsterblichkeit trachtet: das dritte führt uns den echten und gerechten Mann vor, der unabhängig allen menschlichen und göttlichen Schrecknissen gegenüber an seinem gottgegebenen Beruf festhält und dafür den Lohn leibhafter Göttlichkeit gewinnt. Am Schlusse des dritten besinnt sich der Sänger, dafs er sich von der Muse zu lange habe hinreifsen lassen, erhaben ernste Dinge mit zu geringer Sängerkraft darzustellen, und er bittet die Muse nicht länger in diese Höhen ihn emporzureifsen: der Beginn des vierten Gedichtes ist ein Gebet an die Muse, zum Sänger herabzusteigen und ihn mit den Tönen der Phöbusharfe zu einem langen, sanftfreudigen Lied zu verzücken. Wiederum geht das vierte Lied aus in die Darstellung, wie im Reiche des donnernden Gigantensiegers und Alleinherrschers Jupiter alle götterfeindlichen natürlichen und sittlichen Mächte gestürzt und auf ewig gebändigt sind: das fünfte wird eingeleitet mit der Vorstellung, dafs der Donnerer Jupiter im Himmel der Alleinherrscher über die Welt sei und einen

Gott des Lichtes auf die Erde geschickt habe, alle Feinde des römischen Reiches zu bändigen. Wenn endlich das Bild der Selbstaufopferung des Regulus für die Ehre des Staates, am Schlusse des vorletzten Gedichtes, eine fast heitre Ruhe der Stimmung zeigt, so ist es eine Verknüpfung ebensowohl durch Gedankengegensatz wie durch Stimmungsgegensatz, dafs am Anfang des letzten Liedes mit feierlichem Ernste das Sühnopfer der jungen Römer für die Schuld der Väter angekündigt wird.

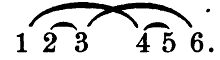
Je zwei Gedichte zusammen bilden ein enger verbundenes Paar: Neues Glück und Neue Ehre des Römers, Roms zukünftige Weltherrschaft durch Krieg und Roms zukünftige Sicherheit im Frieden, Ehre der erneuten Nation und Kraft des erneuten Volkes — das sind die drei Paare. Weiter sind aber auch die drei Paare unter einander sinnig geordnet. Voraus gehen zwei kürzere Lieder: sie reden von Gütern des einzelnen Menschen oder Römers, welche ihn in einem persönlichen Leben der Entsagung beglücken und für ein solches Leben belohnen. In der Mitte stehen die beiden längsten Gedichte — es ist, als wollte der Dichter selber darauf anspielen, wenn er das zweite davon ein langes Lied nennt —: sie verheifsen Güter des ganzen Römervolkes, welche das Volk für ein Volks- und Staatsleben der Entsagung belohnen oder es in einem solchen Volksleben beglücken. Es folgen wieder zwei kürzere Lieder: sie gelten ebenfalls Gütern des ganzen Volkes, der Ehre und der Kraft des Römertums, aber der Dichter spricht von ihnen als solchen, welche gewonnen werden durch Entsagung und Aufopferung der Einzelnen oder einzelner Generationen für Nation und Volk als für das ideale Ganze. Insofern würden logisch diese beiden letzten Gedichte zu den beiden ersten Paaren sich sozusagen ähnlich verhalten, wie ein Schlufs sich zu den beiden Prämissen verhält: das Glück und die Ehre des Einzelnen für sich und die Ehre und das Glück des Volkes als solchen würden nun zu einander in Beziehung gesetzt in dem Gedanken, dafs der Einzelne Ehr' und Leben als verloren preisgeben müsse, wenn die Ehre der Nation anders nicht zu retten sei, und dafs eine einzelne Generation ihr

Glück zur Sühne dargeben müsse, wenn schwere Schuld auf dem ganzen Volke laste.

Freilich, mit diesen und anderen streng logischen Anordnungen schieben wir vielleicht dem Dichter schon etwas unter, was ihm selber in dieser Weise gar nicht zum Bewufstsein gekommen zu sein braucht. Er hat ja jedenfalls nicht ursprünglich nach einem vorliegenden logischen Schema gearbeitet, sondern höchstens nachträglich auch nach der logischen Zweckmäfsigkeit geordnet, soweit poetisch-ästhetische Zweckmäfsigkeit ihrer Natur gemäfs auch logisch ist. Ästhetisch und poetisch zweckmäfsig war es aber gewifs, an die Spitze ein Gedicht zu stellen, welches das umfassendste Bild der Welt gab, das Bild der Gottes- und der Menschenwelt, der Barbaren- und der Römerwelt, der Welt der Mächtigen und Reichen und der Niedrigen und Armen; ebenso zweckmäfsig war es, dies einleitende Gedicht in der ruhig ernsten Stimmung dessen zu halten, der, in freiwilliger Entsagung fern im Thale der Hirten lebend, als Musenpriester die Welt draufsen betrachtet. Wirksam wiederum ist es, dafs der Schlufs von einem Gedichte gemacht wird, welches weniger als alle andern positive Darstellung des ersehnten Besseren und fast nur Darstellung der mangelhaften Wirklichkeit enthält; obgleich nämlich noch unmittelbar vor dem Schlusse die Stimmung fast eine heiter ruhige geworden ist im Anblick des Ideals ländlicher Arbeit und ländlicher Ruhe, ist doch die Schlufsstrophe selber wieder negativ, klagend gehalten. Dieser ernst klagende Ton gerade des letzten Liedes, meint' ich, ist poetisch wirksam und um so wirksamer durch den eben erwähnten letzten Kontrast zwischen Ideal und Wirklichkeit. Denn nach der poetischen Situation redet der Sänger oder Musenpriester zur römischen Jugend, um sie zu unterweisen in der musischen Erkenntnis der Welt und der Zeit und sie dadurch vorzubereiten und anzutreiben, dafs sie das neue Leben erwähle und die Welt an ihrem Teile neu gestalte. In der poetischen Situation also will der Sänger auf den Willen der Jugend wirken, und das geschieht zum Schlufse kräftiger und dringlicher durch die mitfühlende Klage über die schwere Schuld, welche diese

Jugend erst sühnen mufs, ehe sie ihre Ideale von Glück verwirklicht sehen kann. In der Anschauung des Regulus, wie er mit sicherem, raschem Schritte und mit freudig wieder aufgeschlagenem Auge über Markt und Gassen ging, um die Schuld des Heeres mitzusühnen, hat sich vorher der Wille der Hörer erhoben zum Mitsühnenwollen, und nun sagt der Priester: 'So geht denn nun und sühnet die Schuld eurer Väter!' Aus der poetischen Situation heraus könnte ich überhaupt die Reihenfolge der sechs Lieder auch so darstellen: 'So ist die Welt Jupiters, hier in der Entsagung ist das wahre Glück: geht hin, Jünglinge, macht euch empfänglich für diese Entsagung und als Männer übt sie in der Hoffnung höherer Güter. Erobere, junges römisches Volk, in selbstverleugnender Treue gegen deinen kriegerischen Beruf die Welt; dann winkt dir daheim das friedsame Glück musischer Gesittung. Ihr schaut dort in Regulus, Jünglinge, das Bild der Selbstaufopferung des Römers für sein Volk: geh hin, junges Geschlecht eines schuldvollen Zeitalters, und opfere dich für dein Volk, damit seinen künftigen Geschlechtern die verheifsenen Güter voll und ganz zuteil werden mögen'. Es tritt auch bei dieser Darstellung die engere Zusammengehörigkeit von je zwei Liedern hervor; aber Eins fällt dabei zugleich auf, was bei der mehr logischen, begrifflichen Darstellung des Inhalts oben weniger zu erkennen war: der Wechsel in der Form, indem die Form der Schilderung schon erfüllter Ideale wechselt mit der Form der Forderung, das Ideal zu erreichen. Schildernd sind das erste, das vierte und das fünfte: im ersten schildert der Mann, der schon im Tempethal wohnt, Unglück und Unfrieden der Welt draufsen und sein eigenes Glück, das er nicht mehr austauschen mag; im vierten erscheint der Frieden eines Musenzeitalters in Sänger und Herrscher schon gekommen; im fünften wird die Möglichkeit der Entnationalisierung geleugnet und der Opfersinn des Regulus als bis heute wirksamer Römersinn geschildert. Dagegen sind mehr imperativer Art das zweite, das dritte und das sechste: das zweite beginnt gleich mit imperativen Konjunktiven und fordert überhaupt die Erfüllung gewisser Vorbedingungen für das im

ersten geschilderte Glück; das dritte spricht durch den Mund Junos eine Schicksalsforderung an Rom aus; endlich das sechste beginnt mit einem imperativen Futurum, welches die Schicksalsbestimmung und den eigenen Willen der jetzigen Generation junger Römer ausspricht, und schliefst mit einem eindringlichen Appell an die Opferwilligkeit der jetzigen um der künftigen Generation willen. Der Wechsel dieser Formen in den sechs Liedern ist doppelt chiastisch nach der Formel:


1 2 3 4 5 6.

Sind diese Lieder neu? nie vernommen, wie sie Horaz am Eingang nennt? Allerdings, die plattmoralischen Abstraktionen, welche man in diesen Gedichten vielfach als sogenannten Inhalt gefunden hat, sind nichts weniger als neu: Genügsamkeit, Mannestugend, Festigkeit im Guten, milde Weisheit, Vaterlandsliebe und Gottesfurcht und Ehrbarkeit und wie die sonst guten und schönen Dinge alle heifsen. Ich könnte nun sagen: im Munde des Musenpriesters seien sie für die Ohren einer erst in der Sittlichkeit zu unterweisenden Jugend immerhin neu; ich habe sogar angenommen, Horaz ahme mit der Form 'non prius audita' eine Formel der Mysterienankündigung nach. Aber auch wenn Horaz selber das Wort nur in diesem Sinne, aus der poetischen Situation heraus, gebraucht haben sollte, — neu sind diese Lieder auch in anderm Sinn.

Ich habe kluge Leute über diese Neuheit lächeln sehn und sagen hören, diese Gedanken und Ideen seien in der griechisch-römischen Philosophie alle schon dagewesen. Zum Teil richtig! etwas ganz Neues giebt es unter der Sonne nicht. Aber etwas andres ist ein philosophischer Erkenntnisgedanke, etwas andres eine poetische Anschauung und Empfindung; die Eine Zeit oder der Eine Mensch wird befriedigt, indem er mit erkennendem Verstande die Wahrheit sucht und findet, für andre Zeiten oder Menschen ist diese Wahrheit zum Leben unnütz, und ihr Bedürfnis ist der sogenannte schöne Schein, der Phantasie und Gemüt befriedigt. Wenn man ein äschyleisches Drama zu einem Erkenntnissatze meint zusammengequetscht zu haben, so hat man sicherlich nichts

Neues in der Hand. Ebenso ist es gewifs eine uralte Erkenntnis, dafs dem Schicksal gegenüber die Menschen gleich seien; wann hätte aber je ein Mann von der gut römischen Charakteranlage und Anschauungsweise des Horaz früher das Bedürfnis gehabt, sich ein lyrisches, empfindungsschönes Weltbild mit dem Grundgesetz der Gleichheit zu machen? Ferner: ist es etwa den Römern etwas Altgewöhntes, in der Anschauung eines Lebens ohne Ämter und Ehren ihr Bedürfnis für das Schöne zu befriedigen? unter den Philosophen freilich gab es eine alte Lehre, der wahre Weise dürfe seine selbstgenügsame, erhabene Ruhe nicht durch politische Thätigkeit stören, und dafs der Genügsame glücklich sei, ist eine uralte Moral. Über die Unsterblichkeit der Seele hatte die Philosophie gleichfalls schon alles Mögliche und Unmögliche bewiesen und wieder umgestofsen; in den gebildeten und ungebildeten Zeitgenossen des Horaz und im Dichter selber mochte verstandesmäfsig die Leugnung über die Anerkennung überwiegen. Um so mehr ist es neu, wenn empfindungsmäfsig das Fortleben der Seele als Ausgleich eines freiwillig entsagenden Lebens mit solcher Kraft erfafst und mit solcher Greifbarkeit dargestellt wird, wie es Horaz schon in den beiden Schlufsgedichten des zweiten Buches gethan hat und nun auch in der zweiten Römerode thut. In einer sonst vortrefflichen Schrift, in welcher aber konsequent die empfindungsmäfsig schöne Erfassung und Darstellung der mit dem Verstande erkannten Welt ohne weiteres als Einsunddasselbe gesetzt wird mit der philosophischen Erkenntnis — in dieser Schrift finde ich z. B. die beiden charakteristischen Äufserungen, Horaz kenne keine persönliche Unsterblichkeit, und Horaz würdige die wahre Armut nicht[1]). Ich glaube, beides ist das Ergebnis desselben falschen Zirkels, den man auch bei der Lehre von der Nachahmung griechischer Dichter zu beschreiben pflegt. Man setzt voraus, dafs der Gedanke des Lyrikers mit dem gleichlautenden des Philosophen völlig dasselbe sei; man hat eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen horazischen Gedanken und Gedanken

1) Reisacker, Horaz in seinem Verhältnis zu Lukrez S. 27. 36.

der landesüblichen Philosophie beobachtet; man schliefst nun: folglich sei bei Horaz alles, auch wenn es anders klinge, nur im Sinne jener Philosophie zu verstehen. Dabei ist vergessen: dem Lyriker kann sich ein Gefühl der Furcht, der Verzweiflung das Eine Mal in der Form eines trostlosen Erkenntnisgedankens der Verstandesphilosophie aussprechen, das andre Mal aber wird die Furcht vor dem Furchtbaren demselben Lyriker zum Verlangen nach dem Verlangenswerten, und dieses Verlangen drückt sich ihm aus in einem freudigen Anschauungsbilde besseren Lebens. Erkenntnisgedanke und Anschauungsbild sind dem Lyriker beide nur Mittel oder Formen — aber nicht Formeln — zum Ausdruck der Empfindung, die in beiden Fällen gleich echt sein kann, und haben zunächst ästhetische Wahrheit; wie weit sie den thatsächlichen Überzeugungen des Mannes entsprechen, ist bei beiden von vornherein gleich sicher oder gleich unsicher zu sagen. Dafs Horaz als Lyriker, als ideal empfindender Zuschauer des Lebens seiner Zeit, eine persönliche Unsterblichkeit kenne und die wahre Armut ästhetisch zu würdigen wisse, möchte ich ohne Scheu behaupten.

Neu ist auch, gerade im politischen Rom, der politische Charakter dieser Lyrik. Nicht als hätte es nicht gerade in Rom schon vorher politische Gedichte genug gegeben; aber in diesen hatte sich entweder persönlicher Hafs in mehr verstandesmäfsig witziger Form oder die schon echter poetische, unpersönlichere Lust am lächerlich Widerspruchsvollen des politischen Lebens satirenartig ausgesprochen: das Bedürfnis dagegen, die allgemeineren Empfindungen von Furcht und Verlangen, wie sie vom realen öffentlichen Leben in den Zeitgenossen erregt wurden, rein lyrisch, empfindungsschön in Oden von tragisch ernster Stimmung darzustellen, scheint erst gegen das Ende der Bürgerkriege erwacht zu sein. Gerade diese politischen Oden, die des ersten Buches und diese hier im dritten Buche, sind die eigenste und ursprünglichste Schöpfung des Horaz. Die politische Lyrik des Alkaios trägt, wenigstens in den Bruchstücken, einen viel persönlicheren oder einen Standes- und Parteicharakter und kann schon als Sing- und Spiellyrik nur kleinere Augen-

blicksbilder der Welt gegeben haben. Pindar steht hier unserm Dichter näher, wie ich das beim zwölften Liede des ersten Buches gezeigt habe, indem er durch seinen Festchor die Empfindungen ganzer Städte- und Staatsgemeinden zum schönen Ausdruck bringt. Horaz hat mit den beschränkten Mitteln einer blofsen Recitationsdichtung und mit richtigem Gefühl für die Natur dieser Mittel ein Bedürfnis seiner Zeit befriedigt; und er hat vor Pindar das Eine voraus, dafs die diesen römischen Liedern vorausgehende dramatische Handlung eine viel gewaltigere ist, als bei Pindar die Geschichte kleiner griechischer Fürstengeschlechter oder Stadtgemeinden oder irgend ein Wagensieg bei den Nationalspielen.

Neu ist dieser politische Charakter der Lieder gerade für Rom insofern, als Horaz nicht, wie etwa gute Parteimänner und schlechte Dichter, unmittelbar praktisch wirken will. Ein echtes Gedicht ist keine Rede, die mit Gründen 'ex causa' und 'ex vita et moribus', mit Gründen der Notwendigkeit und der Möglichkeit die Hörer zu einer That oder einem Entschlusse, zu einer Gestaltung des realen Lebens bewegen will. Das Gedicht als Kunstwerk giebt das schöne Bild des Lebens, ob dieses Leben nun That und Begebenheit oder Kampf des handelnden Willens oder Empfindung sei, und sein Zweck ist, den Hörer in dieser schönen Welt für Augenblicke schön mitleben, schön mitthun oder mitkämpfen oder mitempfinden zu lassen. Nun ist in Horaz und vielen Zeitgenossen das Bedürfnis vorhanden, von Zeit zu Zeit über die quälenden und ruhelosen Empfindungen des wirklichen öffentlichen Lebens, über die realen Gefühle der Furcht vor dem Elend und Jammer der Zeit und des Verlangens nach besseren Zuständen emporgehoben zu werden und in einer Welt lyrisch schöner Formen diese Empfindungen als schöne, ästhetisch ideale zu erleben. Unter vielen aber, in denen dieses Bedürfnis sich regt, ist es Horaz als dem lyrischen Dichter gegeben 'zu sagen, was er leide', dieses echte Kunstbedürfnis nicht blofs für sich, sondern für alle Mitbedürfenden durch lyrische Kunstwerke zu befriedigen. Ich nehme deshalb zurück, was ich früher über die unmittelbar praktische Tendenz dieser Gedichte Ver-

kehrtes gesagt habe; was ich dagegen wider die plattmoralische Tendenz gesagt, halte ich aus demselben Grunde aufrecht.

Der Dichter ist kein Moralist. Dieser ist mit dem politischen Redner verwandt: zur Tugend will er den Willen direkt antreiben, indem er sie als vollkommen, als zweckmäſsig, vernünftig, heilsam darstellt; von der Untugend schreckt er ab, indem er sie als schlecht, als unvernünftig und verderblich zeichnet. Horaz will nicht, wie man gesagt hat, Genügsamkeit, Tapferkeit, Vaterlandsliebe und dergleichen empfehlen, so wie man ein heilsames Diätmittel empfiehlt; er empfiehlt auch nicht den Genügsamen, den Tapfern, den Patrioten als moralische Vorbilder zur Nachahmung und stellt nicht den Blasierten, den Feigen, den Selbstsüchtigen als abschreckende Exempel hin. Aber insofern das reale Leben, sei es That und Begebenheit, sei es Handlung des Willens, sei es Empfindung, eine Bewegung vor allem sittlicher Kräfte ist, so muſs auch das schöne Abbild des Lebens Sittliches darstellen, im besondern das lyrische Abbild Empfindungen, die sich als Furcht oder als Verlangen auf sittliche Objekte richten. Dabei ist der Zweck eben die schöne Darstellung derjenigen Empfindung, welche vom sittlichen Objekt erregt wird. Gewiſs, wie Horaz als römischer Bürger von monarchischer Richtung den Ausbau der neuen politischen Ordnung wünscht, so wünscht er als moralischer Mann die Herstellung einer neuen sittlichen Ordnung und will die Beseitigung der alten, heillosen Zustände; und als denkender Mann erkennt er, daſs die ältere, in den Bürgerkriegen erwachsene und gealterte Generation in die neuen Ordnungen nicht mehr hineinzuwachsen und dieselben nicht mehr mit vollem Leben zu erfüllen vermag: er hofft dies aber von künftigen Generationen. Diese Wünsche, diese Erkenntnisse, diese Hoffnungen beschäftigen ihn wie viele Zeitgenossen; aber die Wünsche und Hoffnungen realisieren sich nicht, und die Erkenntnis kann nichts ändern, und das giebt mancherlei Gemütsbewegung. Bei Horaz als Poeten giebt das wiederum poetische Stimmungen, und als lyrischem Dichter tauchen ihm lyrische Ideen auf, in welchen jene auf sittliche Objekte gerichteten Empfindungen sich in

schöner Form darstellen und selber zur ästhetischen Schönheit vervollkommnet, idealisiert erscheinen. Er schaut im idyllischen Hirten des sabinischen Tempethals das ästhetische Idealbild des künftigen Römers und empfindet an diesem schönen Bilde die Lust am Glücke der Entsagung. Oder an dem schönen Bilde dessen, der ruhelos vor der Schicksalsnotwendigkeit flieht, — da empfindet er die Furcht vor dem Schicksal, wie er sie sonst an sich selber selbstsüchtig erfahren, nun als eine Art tragischer Mitfurcht. Diese Wirkung ist auch eine ethische, insofern es sittliche Kräfte sind, die hier in der Welt des poetischen Bildes sich mitregen und sich läutern dürfen; sie ist aber ihrer eigentlichen Absicht nach eine ästhetische, das heifst: wir empfinden hier nur am schönen Schein, und die Empfindung selber wird durch die Kunstform sozusagen eine rhythmische, eine in Schwingungen sich bewegende, welche ebenmafsvoll geordnet sind. Ebenso schaut schliefslich Horaz sich im ästhetischen Bilde zum Musenpriester idealisiert, welcher die Jünglinge und Jungfrauen in der Erkenntnis der neuen sittlichen und staatlichen Ordnung unterweise und sie für die Erfüllung ihres Berufes begeistre; an diesem Bilde empfindet er das oft schon gehegte resignierte Verlangen, wenigstens eine jüngere Generation in neuen Lebensformen leben zu sehn, in idealer Weise, welche durch Schönheit befriedigt.

Man denke sich einmal, Horaz wolle thatsächlich die römische Jugend zu besseren Bürgern der Monarchie und zu bessern Menschen machen, das sei Zweck und Grund und Anlafs seiner Dichtung; sicherlich wird man finden, er hätte das praktischer anfangen können: die Tendenz des dritten Gedichtes z. B. sei doch nur für solche verständlich und wirksam, welche im Parteikampf um alte oder neue Staats- und Lebensform selber schon mitgekämpft, und im sechsten Gedichte male doch eigentlich Horaz der Jugend den Teufel der Unsittlichkeit an die Wand. Oder man stelle sich vor, Horaz wolle durch das Bild des Schicksalsflüchtigen, statt sich und die Zeitgenossen die eigene Not mit ästhetischem Mitleid empfinden zu lassen, vielmehr die Jugend vor der Schuld der Blasiertheit oder der Bauwut warnen: warum

hat er dann — wird man fragen — nicht die Schuld selber als Schuld deutlicher gezeichnet? warum redet er nur von den Anstrengungen, den Folgen der Schuld zu entfliehen, als kennten seine Leser und Hörer die Schuld aus eigner Erfahrung schon genugsam? und dabei sind Hörer und Leser unschuldige Knaben und Mädchen? Und nun denke man endlich, Horaz wolle thatsächlich die Söhne stadtrömischer Familien bewegen, in der Wildnis der Sabinerberge Ziegen und Schafe zu hüten und höchstens Spelt und Kohl, statt Bäume und Reben, zu ziehen, er wolle die künftigen Staatsbürger davon abhalten, sich je um ein Staatsamt zu bewerben, und sie dafür alle zu frommen Ceresbrüdern oder etwa gar zu landfahrenden Sängern machen! Man wird sagen, ich übertreibe die Sache ins Lächerliche: Horaz wolle durch poetische Darstellung des Landlebens blofs gröfsere Selbstbeschränkung in Besitz und Genufs, nicht völlige Entsagung empfehlen, er wolle vor der allzuwilden Jagd auf Ämter warnen, und so weiter. Gut, dann ist es Horaz selber, der den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen thut durch Übertreibung; einen Jüngling oder Knaben, welcher vom Elend der Macht, des Reichtums, der Ehre, des Genusses in seinem Herzen noch nichts gespürt hat, für eine weise Beschränkung diesen Gütern der Kultur gegenüber gewinnen zu wollen durch sentimental utopische Bilder des idyllischen Landmanns, des staatsflüchtigen wahren Mannes und Mysten, des musischen Menschen und Sängers — das ist ein lächerlicher Widerspruch zwischen Zweck und Mittel. Oder sollte das Mittel dann wenigstens dem Erwachsenen, Lebenserfahrenen gegenüber zweckmäfsig sein? Diesem gegenüber beweisen handgreifliche Übertreibungen weder die Notwendigkeit oder Wünschbarkeit noch die Möglichkeit einer Besserung. Kurz, wenn Horaz politisch oder moralisch hätte praktisch sein wollen, würde er sehr unpraktisch gewesen sein.

Nein, gerade durch ihre Idealität und rein ästhetische Absicht sind diese Lieder im vollen Sinn des Wortes zeitgemäfs und insofern wiederum wahrhaft neu; denn wahrhaft neu ist, was die eigentümlichen Bedürfnisse seiner eigenen Zeit befriedigt. Einem fein gebildeten, vielfach philosophisch

geschulten und rhetorisch sozusagen abgeriebenen, meist blasiert welterfahrenen und politisch abgemüdeten Geschlechte mufs man nicht aufdringlich moralisieren oder politisieren wollen, zumal nicht in Versen; aber dasselbe Geschlecht hat durch Rhetorik und Kunstliebhaberei ein feines Ohr und durch die selbst den Blasierten immer wieder aufregenden Zeitereignisse eine hohe Fähigkeit zu Phantasie- und Gemütserregungen erhalten, und einem solchen Geschlechte kann es Bedürfnis sein, das, was es praktisch nicht achtet und theoretisch in der Relativität seines Wertes erkennt, sich in formenschönem Bilde vor Phantasie und Gemüt zu führen. Erleben wir es doch heutzutage, dafs gerade eine naturwissenschaftlich und historisch aufgeklärte, skeptische und skoptische, vielfach blasierte Gesellschaft, welche theoretisch jedes Wunder als kindisch verachtet und jede Fessel üblicher Moral und Konvenienz theoretisch und zumteil auch praktisch abwirft — dafs gerade eine solche Gesellschaft an eine kindliche Wunderwelt mit ihren kindlichen Sittengesetzen sich mit voller Illusion hingeben kann, wenn diese Wunderwelt im empfundenen Kontraste zu einer unbefriedigenden politischen und sozialen Wirklichkeit steht und in einer Kunstform ihr vorgeführt wird, welche für ihr Ohr und ihren verwöhnten Geschmack reizkräftig ist. Und ich meine, in solchen Zeiten und an einem solchen Geschlechte befriedige die Kunst mindestens ebenso berechtigte Bedürfnisse, als wenn sie dem satten Behagen des Kunstphilisters diene. Eine gewisse Verwandtschaft mit den Erscheinungen unserer Zeit ist am Zeitalter des Horaz nicht zu verkennen: dieselbe thatsächliche Übersättigung mit einer theoretisch immer noch hochgepriesenen Aufklärung, ähnliche Aufregungen im politischen und sozialen Leben mit einer deutlichen Nichtbefriedigung und Müdigkeit verbunden, ähnlicher Realismus und Materialismus auf der Einen und ähnliche Reizbarkeit von Phantasie und Gemüt auf der andern Seite, die letztere besonders nach der Seite der Musik und überhaupt der Empfindungsdarstellung entwickelt. In einem solchen Zeitalter war die Odendichtung des Horaz berechtigt und zeitgemäfs, im besondern auch durch die

schöne Darstellung von Empfindungen, welche auf das staatliche und gesellschaftliche Leben und dessen unbefriedigende Zustände gerichtet waren, und durch die musikalische Form. Wie lyrisch-musikalisch auch das Epos dieser Zeit war und wie auch dieses im Grunde dem Bedürfnis diente, Empfindungen des politischen und sozialen Lebens der Gegenwart an einem episch idealisierten Kontrast- oder Ähnlichkeitsbild schön zu empfinden, das habe ich mehrfach an der Äneide nachzuweisen gesucht; ich hätte nur wie bei Horaz, so auch bei Vergil den unrichtigen Ausdruck 'politische Tendenz' vermeiden sollen.

Dafs die musikalische Form gerade in den Römeroden einen pathetisch-rhetorischen Ton hat, ist natürlich. Schon deshalb ist es natürlich, weil der Volkscharakter und die rhetorische Gewöhnung, Erziehung und Bildung es so mit sich brachten. Dann lag es auch im Wesen einer Dichtung, welche nach den Verhältnissen ihrer Zeit weder Reigenpoesie noch Lesepoesie sein konnte, sondern auf ein versammeltes Zuhörerpublikum gemischter Art durch schwungvolle Recitation wirken wollte. Ein Grund aber, der für alle Zeiten allgemeingültig ist, liegt im persönlichen Verhältnis des Dichters und seines Hörers zu diesen Empfindungen politischer und sozialsittlicher Art. Es handelt sich um verlorene Allgemeingüter des Lebens, deren Wert vom Einzelnen, vom Dichter und Hörer, im realen Leben oft genug mifsachtet wird, sei es infolge theoretischer Aufklärung, sei es in Zeiten praktischer Abmüdung; da gehört nun eine besondere Kraft, ein besonderer Schwung dazu, sich über sich selbst, seinen skeptischen Verstand und seinen daniederliegenden Willen hinwegzuschwingen, und diese Kraftanstrengung giebt der Stimme und dem Worte Pathos. Ist etwa darum eine Empfindung weniger echt, weil sie die Kraft hat, den Widerstand jener zweiten Seele in der Brust zu besiegen?

So sind die Römeroden gleichsam eine Reihe tragischer Chorlieder, welche eine der bedeutungsvollsten Handlungen auf der Weltbühne begleiten. Sie gehören zusammen, wie die Chorlieder einer und derselben Tragödie zusammen-

gehören: derselbe Chor singt sie, dieselbe Handlung in ihren verschiedenen Akten ruft sie hervor, dieselbe Grundstimmung des Stückes giebt ihnen Form und Ton. Aber diese Oden sind auch etwas Neues, nie Vernommenes, indem sie der eigentümliche Ausdruck eigentümlicher Empfindungen einer bedeutungsvollen Zeit sind. Wie die Chorlieder des tragischen Dramas den Kampf des Helden wider Welt und Schicksal begleiten und die Empfindungen der Mitfurcht und des Mitverlangens, der Mitfreude und des Mitleides wechselnd zum schönen Ausdruck bringen, so begleiten die Römeroden jenen Kampf des römischen Volkes, worin es, nach den Bürgerkriegen und den Zeiten der Aufklärung und der übermäſsigen Kultur, um ein neues, befriedigendes Dasein kämpft, aber, unter dem Fluch alter Geschlechtsschuld in sich selbst zwiespältig, kämpfend unterliegt.

Das fünfundzwanzigste Lied des dritten Buches[1]).

Das fünfundzwanzigste Lied im dritten Buche, an Liber gerichtet, hat eine verschiedenartige, im allgemeinen keine günstige Beurteilung erfahren; zuletzt hat es Teuffel in seinem Kanon der horazischen Lieder für ein besonders schwaches Erzeugnis erklärt. So verständig und vorurteilsfrei auch Teuffels Urteile sind, so beurteilt er doch die horazische Lyrik zu einseitig verständig, blofs nach ihrem logischen Gehalte und ihrer formalen Technik, und die Freiheit des Urteils gegenüber alt überkommenen und veralteten Arten der Beurteilung ist bei ihm leider mit einer bewufsten oder unbewufsten Gleichgültigkeit gegenüber neuen, zeitgemäfsen Forderungen ästhetischer Kritik verbunden. Ein lyrisches Gedicht ist keine Darstellung von Erkenntnisgedanken in poetischen Formen, und die Ästhetik verlangt, dafs wir jedes Kunsterzeugnis vorurteilslos nach den Gesetzen seiner Gattung beurteilen. Ich untersuche also: welches Situationsbild giebt uns der Dichter? welche Empfindung stellt er in diesem Situationsbilde dar? welches ist die lyrische Idee, das heifst das empfindungsvolle schöne Allgemeinbild menschlicher Erlebnisse? Ich kann das alles freilich nur finden, indem ich mich an Wort und Begriff, Satz und Gedanken des Gedichtes halte; aber diese logischen Elemente sind nur Mittel zu deutlicher, bestimmter Darstellung, sie sind aber nicht das Dargestellte selber.

Das ganze kleine Gedicht hat drei kleine Teile; sie sind zumteil unrichtig abgeteilt worden. Der erste Teil besteht aus drei Fragen; die beiden ersten, kürzeren Fragen,

1) Vergleiche noch Herder, Über Horaz und einige Horazische Rettungen und Erläuterungen 3.



enger verbunden, stehen vereint gegenüber der längeren und bedeutsameren dritten. Die ersten Fragen fragen beide: wohin? nämlich die erste: wohin reifst Bakchus mich so, wie ich bin, des Gottes voll? die zweite: in was für Wälder, in was für Bergklüfte treibt es mich so, mit dieser Schnelligkeit, mit ganz verwandeltem Sinn? In der Form der Frage giebt sich der Dichter selber zugleich die Antwort. Auf das allgemeine 'Wohin?' der ersten Frage antwortet die zweite in ihrer bestimmteren Fassung: 'In die Wälder und Klüfte des Gebirges!' In der bestimmteren Frageform der zweiten 'In was für ...?' liegt schon die Antwort eingeschlossen: 'In die fernsten, einsamsten Wälder, in die wildesten Klüfte des Gebirges'[1]. Aber so wie dem äufseren Umfang nach die Ortsbestimmung in der ersten Frage, das Fragewort 'quo', sehr zurücktritt hinter den Worten 'me rapis tui plenum, Bacche', so auch dem Sinne nach: der innere Zustand ist die Hauptsache. In der zweiten Frage scheint zu der Wildheit der Gegenden, durch welche der Sänger eilt, die Schnelligkeit der körperlichen Bewegung in wunderbarem Gegensatze zu stehn, der Gegensatz oder Widerspruch aber sich zu lösen in der nun erst bewufster werdenden Empfindung eines völlig neuen, wunderbar verwandelten geistigen Wesens. Ich würde 'mente nova' nicht als koordiniert zu 'velox', also nicht als Ablativus der Eigenschaft fassen — das Asyndeton wäre allerdings wohl möglich —, sondern als begründenden Ablativus zu 'velox'; und selbst wenn man es für poetisch schöner hält, weniger logisch zu verbinden, vielmehr die allmählich dem Verzückten zum Bewufstsein kommenden Vorstellungen der fremdartigen Gegend, der wunderbaren körperlichen Schnelligkeit, des wunderbar verwandelten geistigen Wesens einzeln für sich, eine um die andre aussprechen zu lassen, so geht doch der Prozefs der Wahrnehmung vom Äufseren zum Inneren und von den Wirkungen zu den Ursachen.

So ist in diesen Fragen zugleich die poetische Situation

1) Man darf bei 'nemora' nicht an einen 'Dichterhain' denken, wie z. B. Düntzer thut; 'specus' und der Vergleich mit Thracien zeigen das deutlich. Über poetische Landschaft siehe zu I 12 und III 4.

gezeichnet, das heifst das Bild der Welt, das von der erregten Empfindung in der Einbildung des Dichters hervorgerufen ist: eine Gegend von bakchischem Charakter, der Dichter als bakchisch Verzückter sie durcheilend. Mit dramatischer Lebendigkeit versetzt die Ausrufs- und Frageform in diese Situation hinein.

Aber an dem poetischen Situationsbilde, dem Augenblicksbilde der dichterischen Welt, ist die Hauptsache die Darstellung der Empfindung; die dargestellte Empfindung aber ist die eines halb zaghaften, halb lustvollen Staunens über die Wundermacht des Gottes und über seine göttliche Absicht, das Gefühl, dafs der Gott etwas Wunderbares mit dem Menschen vorhabe.

Ähnlich ist es mit der dritten Frage, die nach rednerischer und dichterischer Art als längeres, bedeutsameres Glied den beiden ersten, kürzeren und vorbereitenden gegenübersteht und sie zugleich abschliefst. Logisch-grammatisch wird gefragt: 'welche Grotten sollen es hören, wie ich Cäsar besinge?' aber man beachte, dafs die Vorstellung des Ortes in dieser dritten Frage verhältnismäfsig schwach vertreten ist, während fast drei ganze Verse von dém reden, was der Verzückte an dem betreffenden Orte thun werde; man sieht also und hat beim Lesen oder Hören unmittelbar den Eindruck, dafs die Ortsvorstellung hier vollends untergeordneter Art ist, dagegen die Vorstellung der bevorstehenden, vom Gott gewollten Thätigkeit und ihres Gegenstandes herrschende Stellung hat. Der Dichter rekapituliert blofs sozusagen mit den Worten 'quibus antris' noch einmal die vorher ausgeführte örtliche Situation und fügt den letzten Zug des Bildes hinzu und knüpft auf diese Weise die dritte Frage an die zweite an: dafs irgend eine bakchische Grotte das eigentliche örtliche Ziel der bakchischen Fahrt sei, soll damit angedeutet sein. Ebenso ist aber die neue Vorstellung der dritten Frage, von der Thätigkeit des Verzückten, dem Dichten und Singen, vorher schon vorbereitet durch den Schlufs der ersten beiden Fragen; diese schlossen mit dem verwandelten Sinnen und Denken, und aus diesem neuen Denken und Sinnen soll nun eben das sinnende Dichten hervorgehn, das mit 'meditans'

bezeichnet ist. So pflegen gute Dichter ohne ausdrückliche und aufdringliche Verknüpfungen ihre Vorstellungen beim Leser oder Hörer zu entwickeln und zu verbinden. Also jedenfalls ist logisch die vom Gott gewollte Thätigkeit die Hauptsache in der dritten Frage; wie aber in den vorigen Fragen der logische Gedanke Träger einer Empfindung war, so hier: der Verzückte fühlt mit Lust und mit Scheu zugleich, dafs der Gott ihn innerlich übermächtig dränge, etwas Hohes, Übermenschliches zu singen, die Erhebung Cäsars unter die Götter. Horaz charakterisiert dabei seine Stimmung als die eines bakchischen Natursängers und -sehers, wie sie in der Vorzeit lebten; solche Sänger pflegten in der Wildnis der Gebirge zu singen, wie hier Horaz, sie sangen sogar der Natur selber, wie Horaz hier den Berggrotten singen und von ihnen gehört werden soll, und ihre Lieder priesen wunderbare Ereignisse der göttlichen Welt, wie Horaz das Wunder einer Gottwerdung. Es ist das eine Vorstellung des Sängertums, die viel gebraucht, wohl auch verbraucht, von Horaz aber an dieser Stelle doch mit origineller Kraft eingeführt ist; verwandt ist die Darstellung in der neunzehnten Ode des zweiten Buches: da lehrt Bakchus selber in einer Felsenwildnis die Naturgötter, Nymphen und Satyrn, seine Lieder.

Im Einzelnen ist streitig, was mit 'Caesaris aeternum decus' gemeint sei. Man hat darunter irgend eine That Cäsars verstanden, welche ewigen Andenkens wert sei; oder man hat den unvergänglichen Ruhm Cäsars darin gesehen. Allein wenn man auch nach römischer Vorstellungsart und lateinischer Ausdrucksweise sowohl die Thaten als auch den Thatenruhm jemandes bis zum Himmel oder bis zu den Sternen erheben kann, so kann man doch weder eine That noch einen Ruhm in die Reihe der Sterne oder gar in die Reihen des Götterrates einreihen: das wäre einfach Unsinn[1]). Dagegen kann eine Person in die Reihe der Sterne eingereiht werden, entweder in dem Sinne, dafs sie selber als

1) Ich nehme damit zurück, was ich über diese Stelle in Fleckeisens Jahrb. 1873 S. 121 f. bemerkt habe.



göttliches Wesen ein Stern oder Sternbild wird — so wie Cäsars Seele nach dem Volksglauben in einen Kometen verwandelt war und wie Vergil am Anfang der Georgika von Oktavian noch bei dessen Lebzeiten sagte, er werde vielleicht demnächst eine Stelle unter den Sternbildern des Tierkreises einnehmen —, oder aber die Person wird in dém Sinne zwischen die Sterne eingereiht, dafs sie als Gott in die Region zwischen und über den Sternen, also in den Himmel erhoben wird. Schon deshalb nehme ich an, es sei die Person Cäsars gemeint, und diese werde nach einer allgemein üblichen Art der Umschreibung und mit bekannter Verwendung eines Genetivs des Inhalts als die 'unvergängliche Zier des erhabenen Cäsar' bezeichnet. Es mufs aber auch wirklich die Person gemeint sein; denn was noch weiter geschehen soll, die Einreihung in den Rat Jupiters, kann überhaupt nur von einem persönlichen Gotte und zwar in dem an zweiter Stelle bezeichneten Sinn von einer Erhebung in den Himmel unter die eigentlichen Götter verstanden werden. Die ganze Stelle ferner darf man nicht blofs als poetisch bildliche, überschwängliche Wendung und von einer Verewigung blofs im lobpreisenden Gedicht verstehen. Zwar sagt der Sänger, dafs Er den Cäsar einreihe in den Götterrat; aber das ist viel mehr, als das bekannte 'Caelo Musa beat' schon dem Ausdruck nach, und dann ist es wahrhaftig zweierlei, ob ein Dichter in einem ausdrücklichen Lobe der Macht des Gesanges, in einem persönlich gehaltenen, an einen Freund gerichteten Gedichte sagt, das Lied vermöge grofsen Männern sogar den Himmel zu schenken, also ihnen die Unsterblichkeit durch den Ruhm und durch göttliche Verehrung bei den Menschen zu sichern[1]), oder ob ein völlig verzückter und entrückter Sänger inmitten einer bakchischen Landschaft redet und den Grotten der Berge von der Göttlichkeit Cäsars singt: sollte er etwa den Grotten und Wäldern

1) In den Worten 'Caelo Musa beat' darf man nicht 'Musa' so betonen, als gebe es eben nur eine Unsterblichkeit durch die Muse; affektvoll betont ist vielmehr 'caelo': sogar den Himmel schenkt sie; man kann daneben auch auf andre Art in den Himmel kommen, und dieser ist nicht blofs ein Himmel des Nachruhms.

und Bergen singen, Cäsar sei ein so grofser Mann, dafs er die Unsterblichkeit — des Namens verdiene? das interessiert, fürchte ich, Berge, Wälder und Grotten in der Regel nicht, und dazu bedarf es auch weder einer Verwandlung der Landschaft noch einer Verwandlung des Dichters; diese Verwandlungen sind dagegen die richtige Inscenierung und Dramatisierung für ein grofses Verwandlungswunder in der göttlichen Naturwelt. — Also nach alle dem nehme ich an, 'decus Caesaris' sei eben Cäsar, und er heifse 'decus' als Zier oder Stolz der Erde oder der Welt, wie das Kind in der vierten Ekloge die Zier des Zeitalters oder Daphnis in der fünften für die Seinen eine 'Zier jeder Art' genannt oder wie Mäcenas von Vergil und von Horaz als Zier oder als 'meine Zier' angeredet wird. Cäsar selber ist es also auch, der 'aeternus, ewig dauernd' heifst: ist es doch eben seine göttlich unvergängliche Natur, durch die er eine Zier der Welt geworden ist. 'Egregius' braucht Horaz auch sonst von Cäsar: es bezeichnet sein Wesen wörtlich als herausragend aus der Masse, das heifst als über das Gemeinmenschliche erhaben, so wie Vergil das Eigenschaftswort bezeichnend vom Antlitz des Äneas braucht, wo er den Helden mit dem Gotte Apollo vergleicht.

Ich fasse zusammen: wenn in den beiden ersten Fragen zugleich die äufsere Umgebung und die innere Situation des Dichters gezeichnet sind und das lustvolle Staunen des Entrückten über das, was mit ihm geschieht und was noch kommen soll, ausgedrückt ist, so bringt die dritte Frage dasjenige Ereignis, durch welches Situation und Empfindung hervorgerufen und bestimmt sind, und sie spricht selber eine gemischte Empfindung aus, die vom Ereignis geweckt ist, gemischt aus Freude über den neuen Gott im Himmel und aus aufgeregter, fast scheuer Erwartung des in der Brust sich vorbereitenden bakchischen Jubelliedes. Also mit den drei Gedanken 'Bakchus reifst mich übermächtig dahin, ich weifs nicht wohin', 'die Welt um mich her und an mir ist eine wunderbar wildgewaltige geworden', und 'von dem neuen Gotte Cäsar drängt es mich der Wildnis zu singen' — mit diesen drei Gedanken, in lebhafter Frageform führt

das poetische Exordium in Situation und Stimmung ein; das Exordium ist logisch und formal, in Gedankenbewegung und Formbewegung wohlgegliedert, es hat einen guten Rhythmus.

Auf die erwartungsvolle, aufgeregte Frage 'also von dem neuen Gotte treibt mich Bakchus zu singen?' giebt der zweite Teil die Antwort: 'Ja, ich will singen und sagen von der neu erworbenen Auszeichnung, von der noch kein andrer Mund gesungen und gesagt!' Man beachte, wie Horaz sein 'Dicam' an die Spitze des Satzes stellt und asyndetisch den drei Fragen folgen läſst, und man wird fühlen, daſs dies die Art ist, wie jemand auf eine Aufforderung, die an ihn gerichtet wird, nach einem erstaunten Innehalten eine entschiedene Zusage giebt. — Noch kein andrer Mund habe von dieser Auszeichnung gesungen, sagt der Dichter; natürlich, weil sie eben 'recens', frisch erworben ist; nach der Art, wie die Situation gezeichnet wird, ist ja auch die bakchische Verzückung eben erst über den Dichter gekommen und zwar als unmittelbare Folge des wunderbaren Ereignisses; Begeisterung kommt nicht erst lange hinter dem begeisternden Ereignisse her. — Der nächste Satz, die Vergleichung mit der Euiade, ist wieder asyndetisch an die Zusage 'Dicam insigne recens' angeschlossen. Das Asyndeton kann ein ausführend kopulatives oder ein kausales sein; also entweder heiſst es: 'ich will von Cäsars Erhöhung singen und, wie der unermüdlich schwärmenden Bakchantin die nächtliche wilde Berglandschaft Thraciens, so bereiten mir die menschenöden Wälder und die meinen unwegsamen Weg kreuzenden Waldbachufer[1]) nur ein lustvolles Staunen[2]), daſs ich gern in der Wildnis unermüdlich weiter irren mag bis ans Ziel, wo ich singen soll'; oder aber es heiſst: 'ich will und darf singen; denn ich bin in dieser bakchischen Landschaft zu

1) Natürlich nicht die Ufer bei Tibur, wie Keller historisierend meint: wie kommen diese hierher in die mit Thracien verglichene wilde Landschaft? Für den absoluten Gebrauch von 'ripae' führt Keller richtig III 1, 23. IV 2, 31 an.

2) Vgl. du Mesnil in Z. f. d. GW. XXIX 711 f. Stöpler, Zur Erklärung von Homer und Horaz. Darmstadt. Progr. 1881 S. 16 f.

wahrhaft bakchischer Stimmung verzückt wie eine Bakchantin'. Bei der letzteren Auffassung würde der Dichter das Recht und den Willen zum Gesange ähnlich begründen, wie er in dem Liede II 19 das Recht, von den Wundern der bakchischen Welt zu reden, mit dem persönlichen Anblick des Gottes, dem Anhören seiner Lieder und dem Gefühl inneren Sturmes und Dranges begründet. Der Unterschied zwischen einer näheren Ausführung und einer Begründung ist kein grofser: sie treffen im Begriff einer Erläuterung zusammen. Ich möchte jetzt die erste Auffassung vorziehn aus folgenden Gründen: die koordinierende Steigerung läfst an einer Stelle, die mit ihrer affektvollen Vergleichung unwillkürlich pathetisch deklamiert werden wird, eine kräftigere Deklamation zu, als eine subordinierende Begründung; auch werden gerade Vergleichungs- und Gleichnissätze gern mit kopulativem Asyndeton an das Vorige angeschlossen — man sehe nur die Epiker —, wenn nämlich den Sprechenden oder den Dichter ein Gedanke derart innerlich erfüllt, dafs ihm die erste, schlicht bildlose Ausdrucksweise noch nicht genügt; endlich sind es jedenfalls zwei koordinierbare Momente, die in den beiden asyndetisch verbundenen Sätzen besonders hervortreten: im ersten der Wille von dem Ereignis zu singen, im zweiten die Lust daran, in der Wildnis zu weilen. — Ich möchte übrigens nicht mit Andern den zweiten Teil des Liedes erst mit der Vergleichung beginnen lassen und die Worte 'dicam insigne recens' noch zum ersten schlagen; denn dabei würde der erste Teil mit seiner steigenden Lebhaftigkeit plötzlich unschön abfallen, wenn man nach den drei Fragen den schlicht affirmativen Satz unmittelbar folgen liefse, oder aber, wenn man dennoch nach den drei Fragen die erwartungsvolle Pause eintreten liefse und den affirmativen Satz mit dem nötigen Nachdruck spräche, würde der erste Teil häfslich auseinander gerissen; der zweite Teil aber würde bei der von Andern angenommenen Einteilung nur aus dem Einen Satze bestehen 'ich mag mit Lust in dieser Wildnis weilen' und so weder dem Umfang noch dem logischen Inhalt nach wirklich selbständig sein können.

Der zweite Teil enthält also die Zusage des verzückten

Sängers auf die Aufforderung des Gottes. Der dritte hebt sich durch das Pathos der Anrufung vom vorigen schon in der Form ab: 'O Gebieter der Quellnymphen und der Bakchantinnen, welche durch dich stark genug sind hohe Eschen zu entwurzeln!' Auf die Erklärung der Bereitwilligkeit zu singen, und in der pfadlosen Wildnis zu irren folgt hier eine begeisterte Lobpreisung der Macht des Gottes. Mit der besondern Vorstellung von Bakchus als dem Gebieter über Naiaden und Bakchantinnen wird poetisch glücklich eine vorher schon angeregte Vorstellung weiter entwickelt: wie dort die thrakische Bakchantin durch die Kraft ihres Gottes den Schlaf zu entbehren und voll staunender Verzückung, ohne Furcht in die nächtliche Wildnis und starre Schneelandschaft[1]) hinauszublicken vermag, so sind hier die zartesten unter den Naturgöttinnen und schwache Frauen durch die Stärke des Gottes stark, und wie der entrückte Sänger sich dort der Euiade vergleicht, weil Er, zaghaft und scheu wie ein Weib, zu höherem Mute sich erhoben fühlt, so fühlt er hier zu höherer Kraft sich erhoben und die natürliche Schwäche wie die der Naiaden und Bakchen überwunden; an beiden Stellen ist die natürliche Schwäche, die des Mutes und die der Kraft, der ursprüngliche Vergleichungspunkt. Auch so hat der Dichter wieder ohne Aufdringlichkeit und ohne die Spuren mühsamer Reflexion die Kontinuität der Vorstellungen gewahrt und so eine echt dichterische Fähigkeit bewiesen.

Im überschwänglichen Gefühl der höheren Kraft weifs der Sänger nun und verkündet er, dafs Er reden und singen werde im Geiste und in der Art desjenigen Gottes, welcher dem schwachen Weib Riesenkräfte verleiht. Da die Worte 'parvum' und 'mortale' mit den Worten 'humili modo' in koordinierender Weise verbunden sind, so sind auch sie prädikativ oder adverbial zu dem Verbum 'loquar' zu ziehen, nicht attributiv zu 'nihil'; sie charakterisieren nicht die Gegenstände des Gesanges, sondern die Art desselben, und es heifst also nicht 'ich werde von nichts Geringem oder

---

1) Wegen 'candidus' vgl. den Aufsatz über I 9.

Vergänglichem reden', sondern 'ich werde keine geringen Worte und Lieder und in keinem niedrigen Tone singen, ja nichts in einer Weise, wie es Sterbliche thun!' Dabei ist 'humili modo' trotz des Singularis vom musikalisch-rhythmischen 'Mafs' zu verstehen: der Singularis 'modus' kommt in diesem Sinne vereinzelt auch vor, die Anwendung des Pluralis 'modi' im Sinn von 'Melodie, Weise eines Liedes' setzt eigentlich einen Singular voraus, welcher abstrakt das zu Grunde liegende Prinzip des melodischen Mafses oder konkret die zu Grunde liegende Mafseinheit bezeichnet, und der Dichter konnte gerade hier das Bedürfnis haben mit der originelleren Singularform kräftiger die Singularvorstellung hervorzurufen, weil 'auch nicht ein einziges Wort in niedrigem Ton' gesungen werden soll. — Zu dieser kühnen Ankündigung ist dann das Folgende wieder erläuterndes Asyndeton kopulativ steigernder oder kausaler Art, wie wir es vorhin im zweiten Teile schon hatten. 'Ich will singen, nicht wie ein Sterblicher — nein, einem Gotte wag' ich zu folgen, indem ich mir mit Weinlaub die Schläfe kränze, und dieses Wagnis ist mir süfse Lust!' Schon um des wohl unverkennbaren Gegensatzes willen, der zwischen 'mortale' und 'deum' besteht, mufs 'deum' im generellen Sinne stehn; man braucht dann auch nicht mit Bentley Anstofs daran zu nehmen, dafs die dritte Person 'deum' unmittelbar nach der Anrede 'o Lenaee' stehe: das generelle 'einem Gotte' ist eben etwas andres als ein individuelles 'dir'. Ferner heifst 'sequi deum' nicht 'einem Gotte Folge leisten' — die Gefahr einem Gotte nicht Folge zu leisten wäre doch wohl die gröfsere —, sondern es ist soviel wie: 'mit einem Gotte seine göttlichen Wege ziehn', hier vom Bakchanten, der dem voranstürmenden Bakchus durch Berge und Wälder nacheilt, den Weinlaubkranz in den Haaren. Aber es ist aus dem Zusammenhang des ganzen Liedes und speziell des dritten Teils, hinter den Worten 'nil mortale loquar', nun hinzu zu denken: 'Ich wag es ihm nachzueilen als sein Sänger, der mit göttlicher Kraft und Lust den Wäldern und Grotten die Lieder singt, die der Gott fordert'.

Es ist auffällig gewesen, dafs Horaz am Schlufs des

ersten und am Anfang des zweiten Teils als den Gegenstand seines künftigen bakchischen Gesanges die neue Auszeichnung des in Jupiters Rat erhobenen Cäsar nennt und eben diesen Gesang als den Endzweck der göttlichen Entzückung kennzeichnet, dann aber von diesem Gegenstande nichts mehr ausdrücklich verlauten läſst; man hat deshalb gemeint, unser Gedicht sei die Ankündigung eines bestimmten andern Gedichtes über Cäsar gewesen, das Horaz habe dichten wollen. Gewiſs, wenn die Erhöhung Cäsars und die Empfindungen des Dichters über dieses Ereignis der eigentliche Gegenstand der poetischen Darstellung wären, so müſste der Dichter nach allen Regeln, Regeln, die Horaz thatsächlich anerkennt, wenigstens am Schlusse wieder auf Cäsar zurückkommen; und zwar sind diese Regeln so zwingende, wenigstens für den, der Kunstregeln nicht bloſs für Spielerei ansieht, daſs ich früher wohl glaubte, mit der dritten Person 'deum', nach der Anrede des Bakchus in zweiter Person, müsse Cäsar gemeint sein. Jetzt glaube ich die Sache natürlicher so zu erklären[1]): der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist nicht die Erhöhung Cäsars, sondern die Erhöhung des Dichters, genauer gesprochen: nicht die Empfindungen über die Verwandlung Cäsars in einen Gott, sondern die Empfindungen über die eigene Verwandlung des Dichters in einen göttlichen Sänger, welche erst eine Folge ist jener Erhebung Cäsars; der Dichter führt uns wie in dramatischem Monologe oder dramatischer Monodie vor, wie ein schwacher Dichter gewöhnlicher Erden- und Lebensdinge infolge der Erhöhung Cäsars zum Gotte in den göttlichen Sänger einer bakchisch-göttlichen Welt umgewandelt wird. Wenn man die Idee des lyrischen Gedichtes so faſst, so sind die Kunstregeln gewahrt, und man braucht nicht zu der schlechten Rechtfertigung zu greifen, das Lied sei eben dithyrambisch und darum regellos![2])

---

1) Herder a. O. erklärt schön, aber kaum richtig: das Gedicht stelle eine bakchische Trunkenheit dar, und das Lob Augusts sei nur ein flüchtiger, mitten in der Begeisterung gefühlter Gedanke.

2) So Keller. Es ist dieselbe historisierende Art, mit einem überlieferten Namen allerlei ästhetischen Unfug zu treiben, wie bei den lyrischen Digressionen und den poetischen Verweilungen.

Im Gegenteil, der Aufbau unsres Liedes ist sogar ein sehr regelmäſsiger, ohne daſs bei der groſsen Lebhaftigkeit der Darstellung diese Regelmäſsigkeit eine aufdringliche, die Reflexion verratende wäre. Schon die drei kurzen Teile mit den drei Gedanken: 'Also dazu drängt mich der Gott in dieser einsamen Bergwildnis, daſs ich von Cäsars Erhöhung singe? Ja, ich will es thun, die Wildnis schreckt meinen Mut nicht! O wie ein göttlicher Sänger werd ich singen, ich spüre freudig die göttliche Kraft!' — schon diese drei Teile gliedern Einen einheitlichen Gedanken logisch und formal in ebenmäſsiger Weise; die drei Glieder unter einander sind wieder rhythmisch so zu gruppieren, daſs dem fragenden ersten Teil die beiden affirmativen übrigen Teile gegenüberstehn. In sich selber sodann ist jeder der drei Teile entsprechend gegliedert, so daſs immer je zwei kleine Glieder zusammen einem dritten einzelnen gegenübergestellt sind: wer gewöhnt ist in rhetorischer Prosa oder in Poesie auf den Rhythmus der Perioden zu achten, deklamiert unser Lied wohl so, daſs im ersten Teil die beiden ersten Fragen zusammen gegen die dritte, im zweiten Teil umgekehrt der erste Satz allein gegen die zwei grammatisch merkwürdig selbständig gebildeten Sätze der Vergleichung steht, umgekehrt wieder im dritten Teil die selbständig gebildete Anrufung und die erste Ankündigung vereinigt gegen den abschlieſsenden Schluſssatz stehen. Dabei wird dann wieder diese Regelmäſsigkeit von allem Steifen befreit durch eine Gegenwirkung: Horaz läſst sonst seine Strophen und Verse viel weniger häufig von übergreifenden logischen und grammatischen Sätzen schneiden als die griechischen Lyriker, was sich aus den Bedürfnissen einer Recitationslyrik im Gegensatz zu einer Sing- und Spiellyrik wohl einfach erklärt; dagegen greifen hier Sätze und Gedanken sehr stark über und geben so der Gebundenheit der Bewegung die nötige Freiheit.

Ich habe nun mit dem logischen Inhalt des Liedes auch das poetische Situationsbild, die dargestellte Empfindung, die lyrische Idee und den Rhythmus von Gedanken und Formen besprochen. Ich darf jetzt noch fragen, was wohl der äuſsere

Anlaſs zu dieser Darstellung gewesen sein möge, oder besser: welcher Art er gewesen; denn den besondern wirklichen Anlaſs werden wir schwerlich nachweisen. Der Dichter giebt in seinem poetischen Situationsbilde als Anlaſs eine eben erst vollzogene Erhebung Cäsars in den Götterrat Jupiters an. Man kann dabei an mehrere Anlässe denken, bei denen nach Vorstellungen und Darstellungen von Volk und Dichtern Oktavian zum Gotte erhoben sein sollte: wir finden solche Ideen nach der Apotheose des Diktators Cäsar, dann nach dem sicilischen Kriege, wiederum nach der Schlacht bei Actium und nach der Rückkehr aus dem Morgenlande und der Schlieſsung des Janustempels. Charakteristisch für die Art des Anlasses scheint mir in unserm Gedichte die Verbindung des neuen Gottes und des neuen Sängers mit Bakchus: der Gott Bakchus ist es, welcher zu der Verkündigung drängt; einer Bergwildnis, die als bakchisch charakterisiert und mit dem alten bakchantischen Thracien verglichen wird, soll es verkündet werden; der Sänger ist ein bakchisch Verwandelter, gleich einer Mänade in Mut und Kraft; im Geleite des Bakchus, mit Weinlaub bekränzt, wird er als Sänger ziehen. Durch diesen konsequent durchgeführten bakchischen Charakter der poetischen Welt (den man in einer so verständigen und so historisch gebildeten Zeit, wie der unsrigen, nicht mit dem Charakter der Bakchuspoesie im vorigen Jahrhundert verwechseln sollte) erinnert das Gedicht einmal an die neunzehnte Ode des zweiten Buches und an Vergils vierte Ekloge. In jener Ode erhebt sich der Dichter ebenfalls in bakchischer Verzückung über seine Schwäche und statt des Dichters kleiner Lebensleiden und Freuden fühlt er sich als den Sänger der groſsen Wunder im Natur- und Götterleben, der Triumphe göttlicher Lebenskräfte über alle Hemmnisse und alle Vergänglichkeit des Menschlichen; aber er wendet sich mit der Aufforderung ihm zu glauben an die nach ihm Lebenden, gleichsam als wäre er erst als Sterbender durch die Vision einer höheren Welt beglückt worden, und was er dort darstellt, sind die Wunder und Triumphe des Gottes Bakchus, vom Dichter selber nur der ängstliche Aufruhr bakchantischer Stimmungen, aber

nicht der wunderbar verwandelte Mut und die Götterkraft. In der Ode des zweiten Buches ist also die eigene Schwäche und Vergänglichkeit, die Unbefriedigung im gegenwärtigen Leben, deutlich als die zu Grunde liegende Wirklichkeit und Veranlassung bezeichnet, und das Gedicht stellt die schönere Welt als blofs ersehnte, sozusagen noch hinter jenen Bergen und Felsen liegende dar[1]). Anders hier im dritten Buche. Als Wirklichkeit und Veranlassung wird bezeichnet eine eben vollzogene Verwandlung Cäsars in einen Gott des Götterrates, die Folge davon ist die Entrückung des Dichters in eine bakchische Welt, in welcher Bakchus mit seinen Nymphen, Bakchantinnen und Sängern durch die Wildnis zieht; der Dichter selber ist leiblich und geistig in ein Wesen voll göttlicher Kräfte verwandelt; er stellt diese Verwandlung als gegenwärtig sich vollziehend und vollzogen dar; die bakchische Welt ist nicht mehr blofs ersehnt, nur von weitem gesehn: sie liegt sichtbar um ihn her, und eine Berufung an das künftige Geschlecht ist nicht mehr nötig. Es ist also, als wenn das, was der Dichter dort gewünscht, hier als Wirklichkeit eingetreten wäre: der Dichter fühlt sich infolge eines wirklichen Ereignisses zum gotterfüllten Sänger einer gotterfüllten Wunderwelt erhoben. — Nach Vergils vierter Ekloge sodann, und doch wohl auch zufolge herrschender Erwartungen und umlaufender Weissagungen, sollte der künftige Beherrscher der Erde ein Gott von bakchischer Natur und die künftige Welt eine bakchische sein; Vergil hatte aber weder Oktavian noch sonst eine bestimmte Persönlichkeit damals genannt oder individuell bezeichnet, sondern das Bild des Erdenkönigs ideal ausgeführt[2]). So lange nun aber das Gedicht und die durch das Gedicht ausgesprochenen und wiederum durch das Gedicht verbreiteten und verstärkten Volksvorstellungen bekannt und wirksam waren, war für den thatsächlichen Beherrscher der Erde und den, der es werden wollte, die Aufgabe gestellt, dieser bakchische König zu sein und so dazustehn als ein durch

1) Vgl. den Aufsatz über II 19.

2) Ich halte diese Erklärung auch gegenüber den Urteilen von Glaser und Kolster durchaus aufrecht.

Weissagungen legitimierter Weltbeherrscher. Alle die vielen Apotheosen Oktavians im Kultus und in der Litteratur sind im letzten Grunde doch aus dem Bedürfnis der Zeit hervorgegangen, sich ihre Wünsche und in Weissagungen sich aussprechenden Hoffnungen immer wieder einmal zu erfüllen. Lange Zeiten freilich waren weder die Thaten Oktavians noch die Zeitverhältnisse geeignet, an ein bakchisches Zeitalter des Friedens und der Fülle glauben zu lassen; solange die Bürgerkriege das Land wüste machten und Italien selber durch die Barbaren bedroht war, Oktavian aber entweder als Rächer Cäsars oder als Verteidiger Roms gegenüber dem Orient des Antonius noch höchst gefahrvolle Kriege führen mufste, so lange konnte Er noch nicht als der neue Gott und König eines neuen bakchischen Zeitalters verkündet werden; da war die kluggewandte, ich möchte sagen diplomatische Art Merkurs passender für ihn als die schwärmerische eines Gottes aus dem Kreise Libers. Ja, gerade dafs Antonius, gewifs infolge verbreiteter Ideen, in Asien als neuer Dionysos aufgetreten war, um sich als legitimer Beherrscher des Morgenlandes einzuführen, — gerade das mochte im weniger phantastischen Abendlande eine Reaktion gegen das bakchische Wesen hervorrufen, und so mochte man zur Zeit des sicilischen Krieges teils instinktiv, teils in bewufster Absicht dem üppigen Bakchus des Antonius und dem auf seine Kraft trotzenden Neptun des Sex. Pompeius den klug mafsvollen, geistig feinen Octavianus-Mercurius entgegenstellen. Dennoch mochte eine Idee, welche im Wesen einer solchen Generation tiefe Wurzeln geschlagen haben konnte, von Zeit zu Zeit immer wieder einmal Schosse und Blüten treiben, zumal nachdem der anstöfsige Antonius-Bakchus beseitigt war. Unser Lied könnte der Ausdruck einer, vielleicht nur vorübergehenden Jubelstimmung sein über ein endlich, wie es schien, anbrechendes goldenes Zeitalter bakchischer Art. Man hat an den Jubel nach der Schlacht bei Actium gedacht. Ich will dagegen nicht einwenden, dafs wir im Kleopatragedichte und im Fortunagedichte Lieder haben, welche uns als Wirkungen jener Katastrophe ganz andre Stimmungen des Dichters zeigen, als die Stimmung unsres Liedes im dritten Buche

ist (diese Art Einwendung, die öfters vorkommt, beweist eine Verkennung des Gesetzes, daſs auch für den Dichter jedes Ding mindestens zwei Seiten hat); auch kann ich vorläufig von meiner Überzeugung, daſs wir im dritten Buche keine Gedichte aus der gleichen Zeit wie im ersten Buche haben, keinen Gebrauch machen; aber vielleicht darf ich daran erinnern, daſs der Triumph von Actium vor allem Apollo und seinem Wesen zugeschrieben wurde und als eine Überwindung gerade des orgiastisch-bakchischen Wesens galt. — Eine Erhebung in den Himmel wird in Vergils Äneide dem Oktavian für diejenige Zeit verheiſsen, wo er mit der Beute des Orients beladen zurückkehre und das Janusthor geschlossen werde; dann werde ein neues goldnes Zeitalter beginnen. Eine offizielle Erhebung über das menschliche Wesen hinaus war, wie Dio ausdrücklich sagt, die Verleihung des Namens Augustus im Jahre 27. Besonders günstige Momente für ein Wiederaufleben der alten Ideen bot wiederum das Jahr 25; da wurde nach Besiegung der Cantabrer und der Alpenvölker das Janusthor wiederum geschlossen, Italien schien jetzt endgültig gesichert und konnte sich ungestört der friedlichen Kultur widmen, und als im selben Jahre das Pantheon vollendet wurde, welches ein Sinnbild der durch Augustus wiederhergestellten göttlichen Weltordnung Jupiters und der Unterwerfung titanischer Gewalten war, sollte auch die Bildsäule des Augustus unter die Götterbilder im Innenraume des Tempels gesetzt werden, Augustus gestattete freilich nur die Aufstellung in der Vorhalle. Es trafen also hier der Beginn einer neuen Friedenszeit und eine Aufnahme des Kaisers in den Tempel aller Götter, also sozusagen in die Ratsversammlung der Götter, mit einander zusammen; wenn denn also die erwartete Friedenszeit bakchischer Art sein sollte, so konnte jetzt endlich die bakchische Zeit gekommen scheinen. Daſs wenigstens in den Zeiten nach der Verleihung des Augustustitels die Zusammenstellung mit Liber nicht mehr gescheut wurde, beweisen Stellen wie die in der dritten Ode des dritten Buches, wo Cäsar mit dem Namen Augustus, zwischen Pollux und Herkules lagernd, neben dem indischen Bakchus dem Naturbeherrscher als Gott im

Himmel genannt wird, oder wie die Stelle im sechsten Buche der Äneide, wo Anchises den Cäsar Augustus als den vielversprochenen Begründer der neuen goldenen Zeit preist und ihn dann wegen seiner Siegeszüge über die ganze Erde mit Herkules und dem nysäischen Liber vergleicht. Noch andre Anlässe verwandter Art für unser Lied lassen sich in diesen späteren Jahren denken; nachzuweisen ist der bestimmte einzelne Anlafs wohl nicht.

Endlich mufs ich mich noch gegen ein Mifsverständnis verwahren. Ich behaupte nämlich nicht, dafs Horaz religiös an diese neue Göttlichkeit des Augustus oder an seine eigene Verwandlung geglaubt habe — freilich das Gegenteil kann ich ebensowenig behaupten. Das frömmste geistliche Lied stellt, insofern es ein Kunstwerk ist, die religiöse Welt nicht als wahr, sondern als schön dar, und umgekehrt kann ein im religiösen Leben der Wirklichkeit skeptischer Mann das innere Bedürfnis haben, sich als Dichter seine schöne Welt mit Vorstellungen des religiösen Lebens zu erbauen. Ich meine mit dem zuletzt Gesagten nicht etwa, ein solches Lied sei, was man nennt, poetische Phrase; die religiöse Idee befriedigt vielleicht tief innerlich das Gemüt des Dichters, eben durch ihre Schönheit. Gegen die Annahme, dafs die Idee einer bakchischen Welt und eines bakchischen Sängertums gerade unserm Horaz innerlich ein Bedürfnis gewesen sei, läfst sich etwas andres als das herkömmliche Vorurteil, er sei eben kein wirklich dichterisch und lyrisch empfindender Mann gewesen, schwerlich einwenden; für die Annahme wiederum läfst sich geltend machen, dafs ihn die Idee mehrfach beschäftigt hat; man vergleiche beide Schlufsgedichte des zweiten Buches. Übrigens haben diejenigen, welche Lieder wie das unsrige blofs als poetische Phraseologie bezeichnen, weder philologisch den Versuch gemacht zu zeigen, was denn eigentlich der kahle, nüchterne Sinn der poetischen Formeln sei und wieweit dieser Sinn sich einheitlich und leidlich vernünftig in den Formeln ausspreche, noch haben sie historisch uns dargelegt, dafs zwischen der konventionellen Götterterminologie des christlich-rationalistischen vorigen Jahrhunderts und dem Götterglauben eines tieferregten

griechisch-römischen Zeitalters nicht der mindeste Unterschied sei. Es ist die Schuld unsres eigenen Alexandrinismus, dafs wir die Poesie des augusteischen Zeitalters durchaus als alexandrinisch, im üblichen Sinn des Wortes, darstellen.

Nach alledem meine ich: da der Dichter veranlafst erscheint durch ein bedeutsames Ereignis der Zeit, da die Idee des Gedichtes eine hohe und schöne ist, da die Empfindung mit grofser Lebhaftigkeit ausgedrückt und die Situation mit grofser Anschaulichkeit gezeichnet wird, und da endlich die äufsere Form mit grofser Freiheit eine wohlbemessene Rhythmik der Bewegung vereinigt, so ist das Gedicht ein gutes, und wenn es schlecht erschienen ist, so liegt die Schuld daran, dafs man es weder mit dem logischen Inhalt noch mit der ästhetischen Gestaltung wirklich streng genommen hat.

Das siebenundzwanzigste Gedicht des dritten Buches[1]).

Ein blödsinniges Gedicht hat Lehrs das horazische Lied an Galatea, Oden III 27, genannt. Nach vielem unerquicklichen Hin- und Herreden der Erklärer ist ein so kräftig entschiedenes Urteil erquicklich und anregend, und es veranlafst mich, eine Meinung über Situation, Sinn, Stimmung und Wert des Liedes, die ich mir gebildet, selbst noch einmal zu prüfen und anderen zur Prüfung vorzulegen.

Galatea folgt einer Neigung oder Leidenschaft zu einem Geliebten, sie will mit diesem oder zu diesem nach dem Osten; sie fürchtet und hat vielleicht die Befürchtung geäufsert, oder Horaz läfst sie fürchten, Er empfinde ihre Abreise als eine Verletzung gewisser Pietätsrechte und werde ihr zur Abreise Böses wünschen; Horaz verwahrt sich eifrig: 'Ja, Pietätlose möge bei ihrer Abreise und auf der Reise jedes böse Zeichen begleiten; aber wahrlich, ich werde dir, für die ich bei der Abreise ängstlich besorgt sein werde, schon mit Sonnenaufgang des Reisetages durch mein Gebet die besten, mächtigsten Zeichen erwirken, und was meine Wünsche angeht, mögest du glücklich sein, überall, wo du lieber glücklich sein willst als hier; also lafs durch spätere, weniger mächtige ungünstige Zeichen dich nicht von der Reise zurückhalten'. — Also der erste

1) Verglichen sind noch besonders: Walckenaers Lebensgeschichte des Horaz. Schäfer, De Horatii carmine III 27. Bonner Diss. Leipzig 1868. du Mesnil in Z. f. d. GW. XXX 74 ff. Bährens, Lectiones Horatianae S. 18 ff. Kiefsling, Philologische Untersuchungen II 106 ff.



Teil des Gedichtes, Strophe 1—4, sagt kurz: 'Ich grolle nicht, meinethalben zieh hin zum Glücke'.

'Doch freilich' — so beginnt der zweite Teil — 'die Jahreszeit kündigt Seestürme an, ich kenne die Tücke des Nordwest: mögen Weiber und Kinder unsrer Landesfeinde — nicht die arme Galatea — an ihren Männern und Vätern es erfahren, was es zu bedeuten hat, dieses verborgene, unheimliche Wühlen und Wogen der adriatischen Flut beim Beginn des Südsturms, das Donnern der finstern See und das Beben der Ufer unter den Stöfsen der Brandung![1]) Ja, so, wie du es thun willst und vielleicht es erfahren wirst, hat Europa sich aufs Meer hinausgewagt und die unheimliche Art des Meeres erfahren, und da kam die Reue über sie bis zur Verzweiflung'. — Man beachte nun im Folgenden: an den drei Hauptsteigerungspunkten des dreistufig aufgebauten Monologs der Europa ist es der Vorwurf der Impietät, die Selbstanklage wegen Verletzung der Pietätspflicht gegen ihren Vater, was Europa in Verzweiflung und Tod treibt. Sie hat den Kindesnamen verwirkt, indem sie ohne Wissen und wider den Willen ihres Vaters dem Geliebten gefolgt ist: diese Verletzung jungfräulicher Zucht und Sitte ist eine todeswürdige Schuld. Ja, sie soll sterben, weil sie schamlos das Vaterhaus verlassen: wenn doch die Götter sie unter die Löwen und Tiger versetzen wollten, auf dafs sie in der Wildnis nackt und blofs eine wehrlose Beute wäre, da sie doch selber den Schutz des Vaterhauses verlassen, und auf dafs sie noch in ihrer Blüte und Schönheit, zur Strafe für die Eitle, Schönheitsstolze, ein Mahl der Bestien würde![2]) Doch der fern in der Heimat verlassene Vater drängt: wozu auf Götter und Tiger warten? Hier

1) Nach 'Japyx' ist ein Doppelpunkt zu setzen; der nachfolgende Wunsch soll ein böses Omen, das auch in der Schilderung des Sturmes für Galatea liegen könnte, rasch abwehren. Mit den Feinden sind Barbaren gemeint, die etwa über das adriatische Meer könnten andringen wollen; vgl. die Skythen II 11.

2) Sie wünscht das nicht aus weiblicher Eitelkeit, wie Bährens nach dem Scholiasten erklärt: dadurch würde die Heftigkeit der Selbstanklage lächerlich, nicht blofs humoristisch, widerspruchsvoll.



der Baum, der Gürtel — hier die hohe Felswand mit den zackigen Klippen am Fuſse und die mit dem jähen Flug des Windstoſses hinabtragende Luft! Denn, wenn sie zu diesem raschen Tode den Mut nicht hat, dann freilich denkt die Königstochter wie eine niedrige Sklavin, die lieber schmachvoll leben als mutig sterben will, die elende Europa![1]) — So wird also, wie der Dichter empfindet, Galatea auf dem Meere bange werden, wird zurückdenken an den, den sie verlassen hat, und wird sich in ihrer Bangigkeit selbst verklagen wegen Verletzung der Pietät gegen ihn, wie sie, nach dem Eingange, von Horaz diesen Vorwurf zu fürchten scheint.

'Aber da stand schon Venus an Europas Seite und verkündete ihr: der Geliebte, dem sie gefolgt, sei Jupiter, ihr Geschick werde ein ruhmvolles sein, die Welt, welche sie durchfahren habe, werde ihren Namen erhalten'[2]). Also die Liebe zum Vater und die Kindespflicht dürfen die Tochter nicht in den Tod, ja nicht einmal zum Widerstreben gegen die Liebe zum Geliebten treiben: nach höchstem Götterbeschlusse soll die Liebe zum Geliebten über die Kindesliebe zum Vater, Leidenschaft über Pflicht siegen, der Vater muſs entsagen gegenüber dem Geliebten. Auf Galatea angewendet: Galatea könnte leicht ihre Abreise von Rom bereuen und sich der Impietät gegen Horaz anklagen, aber Horaz entsagt seinen Pietätsrechten gegenüber den Ansprüchen der Leiden-

1) Ich nehme die Worte von 'Vilis Europe' an nicht als Worte des Vaters, wie sie Döderlein, Lehrs u. a., zuletzt auch wieder Bährens, genommen haben. Da der Vater als 'absens' ausdrücklich bezeichnet wird, paſst 'hac' schlecht, und die unmittelbare Anrede an sich selber ist lebhafter und natürlicher, als die durch Einführung einer zweiten direkten Rede in die erste vermittelte Anrede. 'bene te secuta' bedeutet: 'zum Glücke hat er dich begleitet', wie 'non bene' II 7 heiſst: 'leider, zum Unglück'. Europa hat jetzt im leidenschaftlichen Ingrimm gegen alles, was bisher Putz und Eitelkeit war, entdeckt, wozu der Gürtel eigentlich da sei.

2) Bährens vermutet, statt 'sectus orbis' sei 'lectus orbis' im Sinn von 'auserlesen, ausgezeichnet' zu lesen. Die gewöhnliche Erklärung von 'sectus' ist allerdings kaum zu halten; die im Text gegebene empfiehlt sich, weil das Participium auch den Grund angiebt; zweifellos ist sie nicht. Wegen 'orbis' als besondrer Welt vgl. über III 4.

schaft und erkennt den Sieg der Liebe über die Pflicht als Götter- und Schicksalsbeschlufs an.

Beide Hauptteile des Liedes zusammen ergeben also den Gedanken: 'Meiner Gefühle und Wünsche wegen zieh hin und sei glücklich. Freilich, es kann die Zeit kommen, wo du selbst dich schwer verklagst: dann rechtfertige dich mit dem Göttergebote, dafs Liebe zum Manne mächtiger sein soll als Liebe zum Vater'. Also Entsagung des Vaters und der väterlichen Liebe gegenüber der Macht der Liebe zum Manne — das wäre die Idee des Liedes, entsagungsvolle Teilnahme am Glücke einer ungetreuen Tochter wäre die Empfindung. Zum schönen Ausdruck dieser Empfindung würde der Mythus dienen, wie Mythen bei Lyrikern pflegen.

Gewifs eine edle und schöne Empfindung und Idee, schöner, als eine Abmahnung von der Reise wegen gefährlicher Jahreszeit, und wohl einer ernsthaften Stimmung und Darstellung wert. Aber offen gestanden, an die Ernsthaftigkeit eben der Stimmung kann ich nicht recht glauben; und wenn auch die poetische Situation, in welcher Horaz redet, sich aus dem Liede selbst sehr einfach ergiebt, sobald man sich nicht scheut, vorläufig von den sonst bekannten Lebensverhältnissen des Dichters abzusehen und ein Tochter- und Pietätsverhältnis Galateas zu Horaz vorläufig anzunehmen, so müssen wir doch nachträglich zweifelnd fragen, ob und wieso denn Horaz in Wirklichkeit ein Vater Galateas gewesen sei. Ich glaube, Horaz spielt den Vater. Galatea will von Rom und Horaz fort dem Geliebten zu Liebe, und der Dichter stellt die notgedrungene, aber vielleicht gar nicht sehr schmerzliche Resignation eines verlassenen älteren Liebhabers als die eines zärtlichen Vaters dar; statt des mifsvergnügten Gesichtes eines enttäuschten Verehrers zeigt er das würdige Gesicht eines älteren Mannes, welcher Galatea wie eine Tochter und nur als solche geliebt hat, von ihr verlassen ihr verzeihend seinen väterlichen Segen giebt und ihre Befürchtungen wegen seiner väterlichen Gefühle beschwichtigt und etwaigen künftigen Selbstanklagen Galateens im voraus begegnet. Das ist die Situation, wie sie Horaz, gewandt und hübsch, sich geschaffen hat. — Der Ton ist

mehrfach übertrieben. So in der eifrigen Aufzählung aller bösen Zeichen, die er einer Lieblosen wünschen würde: die Übertreibung läfst absichtlich empfinden, dafs man den zärtlichen Vater und den Verzeihenden blofs spiele. Ebenso ist die Verzweiflung Europa-Galateas übertrieben; aber eben, weil alle Beteiligten fühlen, dafs um Horazens willen Galatea nicht den Tigern in den Rachen laufen werde, mufs die Übertreibung wohlthuend, den Druck des Pathos erleichternd wirken. Auch wenn am Schlufs die Götter selber für den Geliebten entscheiden, weil Jupiter der Liebhaber sei und Europa einem Weltteil den Namen geben solle, so würde das, als ernsthaftes mythisches Idealbild irgend welcher Situation der Galatea, eine nicht eben geschmackvolle Hyperbel sein; stellt aber Horaz seine unfreiwillige kleine Entsagung mit humoristischer Absicht als ein durch erhabenen Götterbeschlufs gewolltes Unterliegen der Pflicht gegenüber der Liebe dar, so ist die Übertreibung ganz geschmackvoll und humoristisch wirksam. Vielleicht ist es auch nicht umsonst, dafs unser Gedicht in humoristischer Umgebung steht. Im vorangehenden Liede: 'Vixi puellis nuper idoneus' der halb stolze, halb traurige Blick auf die rühmliche Vergangenheit im Liebesdienste, der trutzige Entschlufs der Entsagung, die eifrigen Anordnungen dazu, der feierliche Aufblick zur Göttin, das Pathos der Anrufung mit dem Aufgebot fremdartiger Namen, um nun, im entscheidenden Augenblicke, nicht zu entsagen — auch das ist horazische Entsagungspoesie, vielleicht durch einen erlebten, ernsthaften Empfindungswiderspruch veranlafst, aber der Widerspruch wird schon mit überlegenem Humor betrachtet und dargestellt. Wiederum in dem unserm Liede nachfolgenden Gedichte zum Neptunusfeste, wo Horaz den harmlosen, aber durstigen Neptunusverehrer spielt, um Lyde zur Gewährung ihrer Liebe zu verleiten, und der ebenso sparsamen wie spröden Herrin seines Haushalts erst einen Krug vom Besten und schliefslich sogar ein Loblied auf Venus und die Nacht ablockt, auch da spielt der Dichter eine Rolle oder läfst sich in dem kleinen Drama eine spielen, und zwar die Rolle des Harmlosen, der an

Liebe gar nicht denkt. Nun findet man ja bei Horaz öfter kleine Gruppen stimmungsverwandter Gedichte beisammen: so, mein' ich, auch hier.

Fasse ich Situation, Sinn und Stimmung so, dann ist auch der Wert des Liedes ein anderer. Es hat zwar sprachlich manche Unebenheit, und die Erklärung hat im Einzelnen noch manches zu thun; aber der Sinn und die Darstellung des Ganzen sind, wie mich dünkt, weder blödsinnig noch unhorazisch.

Aus dem Buche der Epoden.

Das neunte epodische Gedicht.

Ein Jubelgedicht, gedichtet in Rom auf die erste Nachricht vom Siege bei Actium — das war bisher die übliche Bezeichnung für das neunte epodische Gedicht des Horaz. Jetzt kennen wir die äufsere Situation genauer: das Gedicht ist gedichtet am Abend des zweiten September des Jahres 31, am Abend also nach der Schlacht; Horaz hat mit Mäcenas der Schlacht beigewohnt, er hat selber eben noch gesehn, dafs die feindlichen Schiffe in die ambrakische Bucht zurückgewichen sind; auf einem der Liburner Schiffe wird von Cäsarianern ein Siegesschmaus gehalten, Horaz hat ein Jubelgedicht dazu gemacht; dabei hat der Dichter die Seekrankheit, die er am Schlufse mit kräftigem Ausdruck ungescheut nennen darf[1]). Es ist gewifs von Interesse, ein Gedicht, dessen äufsere Situation uns bis zu den interessantesten Menschlichkeiten bekannt ist, nun auch auf seine poetische Situation und ein solches eigentliches Gelegenheitsgedicht auch auf die Echtheit der Empfindung zu prüfen. Dazu darf ich freilich nicht blofs einen Ausdruck, wie von der Seekrankheit, herausgreifen und daraus mir das Ganze aufbauen: ich mufs das Innere aus dem Inneren und das Ganze aus dem Ganzen erklären.

Horaz beginnt mit einer Frage: 'Wann werd' ich den langaufbewahrten Cäcuber mit Dir, Mäcenas, trinken in Freuden über Cäsars Sieg?' Ich vergleiche ähnliche Fragen des Dichters, z. B. die Stelle in den Satiren, wo der Dichter schildert, wie ihm in der Stadt über all den Zumutungen

1) So Bücheler, Coniectanea. Bonn. Univ.-Progr. 1878—79 S. 13.

und neugierigen Zudringlichkeiten der Leute der schöne Tag verloren gehe und wie er dann so manches Mal aus tiefem Herzen seufze: 'O rus, *quando* ego te aspiciam *quando*que licebit | . . . ducere sollicitae iucunda oblivia vitae? | O *quando* faba Pythagorae cognata simulque | uncta satis pingui ponentur oluscula lardo?' Man hört und fühlt: diese Fragen kommen aus einem gepreſsten Herzen und sprechen eine Sehnsucht aus, an deren Befriedigung der Sehnsüchtige fast verzweifeln will: 'O, wann werd' ich je das schöne Glück wieder genieſsen?' das ist Sinn und Ton der Frage. Im vierundzwanzigsten Liede des ersten Buches, in der Klage um Quinctilius, fragt der Klagende: 'Cui Pudor et Iustitiae soror | . . . | *quando* ullum inveniet parem?' Hier ist der schmerzliche Ton der Frage mit 'quando' noch stärker: es wird ja niemals einen Mann wie Quinctilius wieder geben. So beginnt nun auch hier der Dichter sein Jubelgedicht, gedichtet am Abend der Schlacht von Actium, mit einer Frage, die nach schmerzlicher Ungeduld klingt, als läge die Siegesfeier für Cäsar noch in unabsehbarer Ferne. Auch die Worte des zweiten Verses von der Freude über Cäsar als Sieger gelten nicht dem gegenwärtigen Augenblicke: grammatisch und logisch gehören diese Worte als Prädikat in die Zeitsphäre ihres Verbums, also in eine durch 'quando' in die Ferne gerückte Zukunft. Also mit dem Ausdrucke der ungeduldigen oder sehnsüchtigen, fast schmerzlichen Erwartung künftiger Freude und Siegesfeier beginnt das Gedicht.

Es folgt eine Erinnerung an die Siegesfeier, die vor mehreren Jahren nach der entscheidenden Niederlage des Sextus Pompeius stattgefunden, und an die besonders schmähliche Gefahr, mit welcher Pompeius durch Befreiung der Sklaven Rom bedroht hatte. Die Verbindung von Sehnsucht und Erinnerung, von Zukunft und Vergangenheit ist sehr natürlich: was jetzt noch nicht ist, was leider vielleicht noch lange nicht sein wird, das malt sich der Sehnsüchtige aus nach schönen Erinnerungsbildern. So hört Horaz hier das Siegeslied erschallen, von phrygischen Flöten und dorischen Harfen begleitet, so wie es damals erschollen war. Also am

Abend der Schlacht bei Actium, welcher er mit Mäcenas zu Schiffe beigewohnt, noch auf dem Schiffe selber, wünscht der Dichter in seinem improvisierten Siegeslied sehnsüchtig die künftige Zeit herbei, wo er mit demselben Mäcenas daheim im Palaste, beim besten Cäcuber und bei Sang und Klang den heutigen Sieg feiern werde, und erinnert sich dabei der schönen Siegesfeier, die sie ebenfalls bei Festgesang und Wein, auch wohl ebenfalls daheim im Palaste des Mäcenas mit einander gefeiert haben. Es ist deutlich heraus zu hören: die heutige Siegesfeier auf der Liburnerjacht ist nicht nach dem Herzen des Dichters; daheim wird das viel schöner sein, wie es früher ja auch viel schöner war. Man darf das am Ende dem Dichter so übel nicht nehmen: wenn man gerüttelt und geschüttelt, mit dem Gefühl und sogar mit mehr als dem Gefühl der Seekrankheit im Leibe, ein Siegeslied dichtet und auf rollendem Schiffe Sieg feiert, so ist die Erwartung eines behaglicheren Festes und die Rückerinnerung an ein solches verzeihlich.

Dafs die jetzige Feier ihrem Sänger nicht die rechte ist, scheint er sogar ausdrücklich zu sagen. Er sagt nämlich, das nächste Mal, wo er den heutigen Sieg feire, werde er ihn mit Mäcenas in der hohen Halle des Palastes feiern: so sei es Jupiters Wille. Diese letzten Worte von Jupiters Willen hat er gerade mitten zwischen die Worte vom hohen Hause oder der hohen Halle eingeschoben. Wenn es also Jupiters Wille ist, dafs Horaz den heutigen Sieg mit Mäcenas zusammen gerade in dessen Palast feire, so ist es also nicht eigentlich Jupiters Wille, dafs er ihn heute auf dem Schiff feire. Gerade in dieser eigentümlichen, aber bisher nicht beachteten Hervorhebung des göttlichen Willens, in betreff des Ortes für das künftige Siegesfest, liegt wohl eine Bestätigung der Ansicht, dafs der Ort des heutigen Festes wo anders als in Rom zu suchen sei: was sollte dieses 'so ist es Gottes Wille' denn bedeuten, wenn Horaz in Rom selber zur Feier der ersten Siegesnachricht diese Worte spräche? etwa, dafs ihn Mäcenas doch ja baldigst zu einem Festschmaus in seinem üppigen Palais einladen solle, weil Jupiter diese Einladung wolle? — Nein, Horaz ist mit

Mäcenas auf dem Schiffe, will den heutigen Sieg durch ein Lied feiern, hat die Seekrankheit und das richtige Gefühl, dafs ein Schmaus daheim für Mäcenas sogut wie für ihn viel behaglicher wäre und früher auch viel behaglicher gewesen sei, und drückt das in einer Art Humor der Seekrankheit so aus: es sei eigentlich Gottes Wille, dafs er bald bei und mit Mäcenas daheim eine behaglichere Nachfeier halte.

Ob nun die Erinnerung an den schmählichen Plan des Pompeius, Rom mit den Ketten losgelassener Sklaven zu binden, den siegfeiernden Dichter einen Augenblick so düster gestimmt hat oder ob es wieder Seekrankheit ist, jedenfalls denkt er nach den Worten von den Sklavenketten Roms zunächst nur an ähnliche schmähliche Dinge des heutigen Schlacht- und Siegestages. 'Der Römer — so spricht er mit starkem, durch eine Schmerzensausrufung verstärktem Tone — ist Leibeigener eines Weibes, der Krieger ist Sklave von runzligen Eunuchen, und mitten zwischen römischen Adlern mufs der Sonnengott schmählicher Weise ein ägyptisches Weibertragbett sehn!' — So ingrimmig ist der siegfeiernde Dichter noch immer über diese Schmach des Römer- und Kriegertums, dafs er nicht blofs am Abend eines glänzenden Sieges, den doch eben auch ein Römer- und Kriegertum davongetragen, zu allererst gerade an diese Schmach denkt, sondern diese sogar so darstellt, als dauerte sie auch heute Abend noch fort. Nicht etwa mitten in einer Erzählung der Schlacht geht er in das lebhafte, anschaulich vergegenwärtigende Präsens über, sondern nach einem futurischen Satze von einer künftigen besseren Siegesfeier und nach einem Praeteritumsatze von einer früheren besseren Siegesfeier will er nun das erste Wort von heute erzählen, und das erste Wort nach Futurum und Perfectum ist im Präsens gesprochen; ja ein Zustand — nicht etwa eine einzelne Handlung, wie man sie in lebhafter Erzählung durch das Präsens vergegenwärtigt —, ein Zustand wird im Präsens dargestellt und zwar ein Zustand, der eben heute durch den Sieg beendet und beseitigt sein soll! Und so überwiegend ist die Entrüstung über die Schmach als eine noch auf dem Römer-

namen lastende, dafs er mitten in der Siegesfeier noch an das Urteil einer besseren zukünftigen Generation denken kann: diese werde die Möglichkeit einer so schmählichen Entwürdigung von Römer- und Kriegertum einfach leugnen. Und der Dichter macht auch nicht einmal einen Unterschied zwischen den Kriegern und Römern des Antonius und denen des Cäsar, er fühlt die Schande als eine den Römer als solchen und den Soldaten als solchen treffende: so wenig vermag, sogar am Abend des Siegestages, bis jetzt im Siegesliede der Jubel über den Schmerz Herr zu werden!

Und das geht noch weiter. Denn dafs Galater, verachtete Barbaren, über das schmähliche Weiber- und Eunuchenregiment in einem römischen Heerlager entrüstet, jauchzend zu Cäsar übergegangen sind, ist für die Galater selber recht ehrenvoll, für die Römer aber eine Schande mehr, und wenn die enge Verbindung, in welche das Verhalten der feindlichen Flotte mit diesem Akt barbarischen Ehrgefühls grammatisch gesetzt ist, für die Flotte oder einen Teil derselben eine ähnliche Entrüstung als Beweggrund voraussetzt, so liegt auch darin für das Römertum ein Vorwurf, da Leitung und Bemannung der Schiffe wohl als ägyptisch oder phönikisch gedacht ist. Da vorher der Dichter in seinem bittern Gefühl der Schmach sich mit den Römern und Kriegern des Antonius gewissermafsen identifiziert, so kann sogar das Beiwort der Schiffe 'hostilium' geradezu im Gegensatz zu Römern auf landfremde Barbaren deuten: die affektvolle Stellung des Beiwortes würde dazu passen. Jedenfalls ist die Stimmung des Siegesliedes, scheint mir, immer noch eine wenig freudige.

Eigentümlich ist — beiläufig bemerkt — auch hier der Gebrauch der Tempora. Vorher brauchte Horaz das Präsens und stellte so die Schmach des Römertums als einen noch dauernden Zustand dar; eine einzelne Handlung dagegen, wie die der Galater, die noch affektvoll mit einem ausrufartigen 'at' eingeführt wird, steht nun im Perfektum. Wäre nicht hier das lebhaft vergegenwärtigende Präsens erst recht am Platze? Man wäre versucht, nach dem vorausgegangenen Präsens dieses Perfektum nicht als eigentlich erzählend,

sondern als eine Art Perfectum logicum zu nehmen, welches an einer vergangenen Handlung die Bedeutung für das gegenwärtige Gefühl des Sprechenden und seiner Zuhörer hervortreten läfst: 'Der Römer ist Sklave von Weibern und Verschnittenen; doch freilich, das haben Barbaren nicht mehr ertragen können und haben ihre Rosse zu uns herübergelenkt'. Auch könnte man am Ende aus der Situation, wie sie am Abend des zweiten September war, gerade diesen Gebrauch der beiden Tempora wohl rechtfertigen: noch immer ist Antonius und sind römische Krieger der Kleopatra dienstbar, die Schmach dauert thatsächlich immer noch fort; was dagegen die Barbaren während der Schlacht thaten, erscheint heut Abend als ein pathetischer Gegensatz, als eine Handlung, die eben jetzt noch für das Gefühl des Sprechenden affektvolle Bedeutung hat. Aber freilich, bei diesem grammatisch scheinbar allein zulässigen Sinne dieser Tempora (allein zulässig nämlich, wenn man das vorangegangene Präsens auch verstehen will) — dabei macht sich eben das augenblickliche Gefühl des Sprechenden und seiner Hörer als das bittre Gefühl eines schmachvollen, sie selber mit betreffenden Widerspruchs noch stärker fühlbar. — Dafs nach einem historischen Perfektum sogleich wieder ein historisches Präsens folgte, ebenfalls von einer einzelnen Handlung zur lebendigen Vergegenwärtigung gebraucht, das wäre nichts Besonderes. Aber das Verbum 'latent' bedeutet doch zunächst nicht eine einzelne Handlung oder das Eintreten eines Zustandes, sondern einen Zustand als solchen, und da wäre mir doch nach 'verterunt' als rein historischem Perfektum gerade dieses historische Präsens auffällig. Nehme ich aber, wie vorhin entwickelt, nach der Situation jenes Abends das zuerststehende Präsens als Darstellung eines noch dauernden Zustandes, die vergangene Handlung der Galater in ihrem Effekt auf das Gefühl des Sprechenden, also das an zweiter Stelle stehende Perfektum als Perfectum logicum, dann mufs das an dritter Stelle folgende Präsens 'latent' wieder ein wirkliches Präsens sein und einen noch gegenwärtig dauernden Zustand bezeichnen. Auch dieser ist noch im affektvollen Gegensatz zu jenem noch dauernden

Verhalten der Römer gedacht; denn das Verbum 'latent' ist noch miteingeführt von dem pathetischen 'at'. Freilich — um so hartnäckiger erscheint vorläufig noch immer die unfreudige Stimmung des Dichters: über die Flucht von Barbaren, die veranlafst ist durch die unwürdige Sklaverei, welche sogar Römer sich gefallen lassen, kann eben der Dichter nicht von Herzen triumphieren.

Was mag übrigens Horaz mit den Worten meinen: 'und fremder feindlicher Schiffe Steuerborde, nach links hin schnell, liegen geborgen im sichern Hafen'? Man hat angenommen, es habe ein Teil der Antonianischen Flotte während der Schlacht oder vor derselben rasch linksum gewendet und habe dann während des Entscheidungskampfes in der ambrakischen Bucht gelegen. Aber abgesehen davon, dafs ein solcher Vorgang sonst nicht überliefert ist, kann erstens 'latent' nach den vorangegangenen Verben nicht wohl einen vergangenen einzelnen Vorgang oder einen vergangenen Zustand bezeichnen; zweitens spricht Horaz nicht von einem einzelnen Teile der feindlichen Flotte, während er vorher ausdrücklich die Gallier und sogar die Anzahl derselben nannte: er spricht allgemein von 'feindlicher Schiffe Steuerborden', und man wird von vornherein sogar eher mit dem bestimmten Artikel 'die Steuerborde der feindlichen Schiffe' übersetzen. Nehme ich das Präsens eines Zustandsverbums als Ausdruck eines gegenwärtigen Zustandes, nehme ich den allgemeinen Ausdruck von den feindlichen Schiffen so, wie er sich am natürlichsten giebt, also von der Masse der Flotte, und nehme ich die Situation am Abend der Schlacht so, wie sie überliefert ist, so verstehe ich Horaz so: im gegenwärtigen Augenblicke liegt die Masse der fremden feindlichen Flotte zurückgezogen im Hafen, nachdem sie sich bis zur zehnten Stunde des Tages geschlagen hat. Verstehe ich aber so, dann darf ich die Worte 'sinistrorsum citae' wiederum nicht auf ein schnelles Zurückweichen oder Fliehen deuten. Es wird von der Überlieferung durchweg die zähe Hartnäckigkeit hervorgehoben, mit welcher die Masse der Flotte trotz der Flucht der obersten Führer so lange weiter kämpfte. Es ist ferner schon im allgemeinen nicht die Art

eines anständigen und verständigen Siegers, die rasche Nachgiebigkeit des Gegners und damit die Mühelosigkeit des Sieges ohne Grund zu behaupten. Es ist dies aber auch im besonderen Zusammenhang unsrer Stelle unmöglich die Absicht des Dichters: der unwürdigen Knechtschaft der Römer hat er schon die entrüstete Handlung gallischer Barbaren mit einer bittern Lust an ihrem männlichen Trotze entgegengestellt, und im selben grammatischen und logischen Zusammenhang kann das Verhalten der landfremden Flotte dem Dichter ebenfalls nur als Folge der Empörung gegen das Weiber- und Eunuchenwesen und somit als eine Art männlichen Trotzes erscheinen. Unterstützt wird unser Einspruch gegen die übliche Erklärung durch die anerkannte Schwierigkeit, die es macht, das immer adjektivisch gebrauchte 'citus' hier ausnahmsweise als ein reines Participium Perfecti zu verstehen; man müfste ja doch übersetzen: 'sie liegen verborgen, nachdem sie schnell sich linksum gewendet haben'. Und noch Eins: es ist mit gutem Grunde aufgefallen, dafs Horaz hier in der Verbindung 'navium puppes' nicht etwa nach Dichterart 'puppes' für 'naves', den Teil für das Ganze setze, sondern den ersteren als wirklichen Teilbegriff neben dem Begriff des Ganzen besonders nenne. Was man zur Erklärung dieser auffälligen Ausdrucksweise gesagt hat, nämlich diese fliehenden Schiffe seien, um die Flucht zu verdecken, rückwärts, den Spiegel vom Feinde abgekehrt gefahren, steht gerade mit dem Zusatz, sie hätten schnell linksum gewandt, in erheiterndem Widerspruch: wenn sie schnell linksum wandten, kehrten sie dem Feinde eben aufs deutlichste den Rücken zu. Und aufserdem: wenn sie schon im Hafen festliegen, wie 'latent' besagt, hat jene verdeckende Art der Flucht bereits keine Bedeutung mehr. Ich möchte vorschlagen, die Schwierigkeiten folgendermafsen zu lösen. Horaz will sagen, gegenüber dem sklavischen Verhalten der Römer gebe, so wie jene Gallier, auch die barbarische Flotte ihren trotzigen Unmut kund: statt dem feigen Generalstabe von Weibern und runzligen Verschnittenen zu folgen und das ungewisse Weite zu suchen, liege sie jetzt ruhig im Hafen. Das Hinterdeck oder Steuerbord der Schiffe nennen

die Dichter gern in solchen Fällen, wo sie das Schiff sich vorstellen, wie es entweder in schneller Fahrt in die Ferne hinausfährt oder aber, im ausdrücklichen Gegensatze zu der ihm natürlichen schnellen Bewegung, nun feststeht am Strande oder im Hafen. Letzterer Art ist das bekannte Vergilische 'stant littore puppes'; in ersterer Art der Anwendung nimmt gerade 'puppis' mehrfach das Beiwort 'citus' zu sich. Horaz hat nun an unsrer Stelle das Ganze des Schiffes und den Teil neben einander besonders genannt, weil ihm darauf ankommt, zunächst die Vorstellung der Schiffe im Gegensatz zu den vorhergenannten gallischen Reitern und zwar der Schiffe als landfremd feindlicher hervorzurufen; dann aber will er im Gegensatz zu dem ruhigen Liegen im Hafen die Fähigkeit zu schneller Fahrt und Flucht oxymoronartig hervorheben und nennt deshalb an den Schiffen noch denjenigen Teil besonders, welcher Träger gerade der Vorstellung schneller Fahrt und Flucht ist, und er giebt ihm noch ausdrücklich das Attribut, durch welches die Schnelligkeit bezeichnet wird. Den Zusatz 'nach links hin' verstehe ich wie alle Erklärer von der Richtung der Flucht, aber genauer von einer Richtung, in welcher die Flucht erfolgen müſste, wenn sie überhaupt erfolgte. Also die Steuerborde der feindlichen Flotte, die als gute Steuerborde so schnell sind zur Flucht, liegen jetzt fest im Hafen, weil sie, männlich trotzend sozusagen, der Kleopatra und ihren römischen Sklaven nicht weiter folgen und nicht fliehn wollen. — Übrigens bemerke ich: Horaz deutet nach dieser Auffassung nicht mit einer Silbe an, daſs die feindliche Flotte geschlagen sei; ihre augenblickliche Zurückgezogenheit ist ihm nicht ein Gegensatz zu tapferer Gegenwehr, sondern zu feiger Flucht mit ihrem Herrn und Meister. Nach den historischen Berichten über Haltung und Stimmung von Flotte und Landheer, wie sie bei der ersten, unglaublichen Nachricht von der Flucht des Antonius und wiederum nachher hervortrat, könnte die Darstellung des Horaz von der Stimmung der Flotte sogar geschichtlich wahr sein; natürlich braucht sie das nicht einmal zu sein.

Bis jetzt ist es dem Sänger ähnlich gegangen wie dem

Propheten, welcher fluchen sollte und segnen mufste: Horaz will am Abend der Seeschlacht, nachdem er noch den Rückzug der feindlichen Flotte mit Augen gesehn, Sieg jauchzen, und unwillkürlich drängt sich bittre Klage auf seine Lippen. Aber nun wenigstens bricht der Jubel durch: Jo Triumphe! und noch einmal: Jo Triumphe!

Man fühlt es: es ist ein Durchbruch, fast etwas Gewaltsames. Vorher der sehnsüchtige Wunsch einer andern, besseren Siegesfeier und die sehnsüchtige Rückerinnerung an eine andre, schönere Siegesfeier; sodann das bittere Gefühl einer auf dem Römernamen noch lastenden Schmach, das eigentlich nur bitterer werden kann durch den Blick auf Barbaren, welche diese Schmach nicht länger haben mittragen wollen: empfindet man den Zusammenhang zwischen diesen beiden bisherigen Teilen des Siegesliedes nicht unwillkürlich so, als sehne sich der Dichter doch nicht blofs wegen Mangels an Komfort auf dem Schiffe und wegen der fatalen Seekrankheit nach einer besseren Siegesfeier, sondern deswegen, weil der heutige Tag eben dem Römer soviel Bitterkeit im Becher der Siegesfreude bietet? ist es Einem nicht, wenn man die Worte und Gedanken in ihrem richtigen Tone einfach auf sich einwirken läfst, als blicke der Dichter auch rückwärts eigentlich nur deshalb so sehnsüchtig, weil damals die Niederlage des meerbeherrschenden Pompeius auf dem Meere eine Rettung vor drohenden Sklavenketten bedeutete, heute dagegen selbst nach dem Seesiege ein römisches Landheer noch immer Schanzpfähle trägt im Sklavendienst eines Weibes und der Römer Antonius selber mit römischen Kriegern dem Weibe und seinem Hofstaat nachgelaufen ist wie ein Leibeigener? Und da auf einmal: Jo Triumphe! Klingt das nicht gewaltsam?

Nun, es kommt gewifs auch anderswo vor, dafs im Dichter und im Gedicht zwei Stimmungen kämpfen, wie im realen Menschen und realen Leben. Der Chor in der Antigone singt auch ein Siegeslied: darin hat er sich vom ersten unmittelbaren Jubelausbruch in allerlei furchtbare Erinnerungsbilder verloren und zuletzt noch des schmachvollen Doppelmordes der feindlichen Brüder gedacht, und nun gerade

ruft er sich zurück zu einem höheren Jubel ehrfürchtigen Dankes gegen die Götter. Indes — ein Unterschied ist doch. Bei Sophokles ist nicht allein durch den dramatischen Wechsel von Strophe und Antistrophe und von Chorgesang und Recitativ des Chorführers auch ein Wechsel der Empfindung äufserlich schon besser gerechtfertigt, sondern der Dichter rechtfertigt auch psychologisch den letzten schroffen Wechsel durch Worte, mit denen der Chor sich mit ausgesprochenem Willen zur schönen Gegenwart zurückruft. Bei Horaz ist der Übergang äufserlich und innerlich völlig unvermittelt und unerwartet; auch das sophokleische 'Doch sie, die Göttin mächtigen Namens, ist ja gekommen, die Siegesgöttin' fehlt bei ihm. Und noch mehr: Horaz setzt sich geradezu dem Mifsverständnis aus, als höhne er in seinem Siegeslied über den Sieg.

Ich meine jetzt nicht deshalb, weil er vorher gerade aus der augenblicklichen Lage am Abend des Schlachttages, also aus dem Erfolge des Tages, mit grausamem, selbstquälerischem Scharfsinn nur das Schmähliche für sich und das Römertum herausgefunden und empfunden hat: die Weiberknechtschaft der Römer, den männlichen Trotz der Gallier und die trotzende Haltung der ganzen barbarischen Flotte. Nicht deshalb meine ich, Horaz scheine fast den Sieg zu verhöhnen, wenn er nach alledem auf einmal Triumph rufe, sondern deshalb, weil er den Triumphgott, den er in seiner Siegesbegeisterung persönlich vor sich sieht und anredet, in so eigentümlicher Form fragt. 'Jo Triumphe' war der Ruf, wenn der Triumphzug durch die Strafsen Roms ging: Horaz versetzt damit sich und uns nach Rom und in die Stunde, wo der Festzug kommen soll. In dieser gedachten Situation fragt er den Triumphgott: '*tu moraris* aureos | currus et intactas boves?'. Diese Frageform mit Indicativus ist üblich als Ausdruck der Verwunderung oder des Unwillens über ein unerklärliches oder ungerechtfertigtes Verhalten oder Verfahren des Angeredeten, und zwar richtet sich — anders als bei der ähnlichen Frage mit Conjunctivus — die Verwunderung oder der Unwille auf ein thatsächlich vorliegendes Verhalten. Also der Gott des Triumphes in

Person will thatsächlich mit dem goldenen Wagen und den heiligen Opfertieren noch immer nicht kommen, obwohl die wartende Volksmenge ungeduldig ihn erwartet. Ist nun das, was der Festdichter bisher selber am Siege zu preisen gewufst hat, nur Schmach und Schande, wer kann da vom Triumphgotte verlangen, dafs er mit seinem Festzuge besondre Eile haben solle? Da könnte wirklich die Verwunderung des Horaz leicht sehr höhnisch klingen.

Aber im folgenden hat er nun wenigstens den Sieg des Oktavian und die Niederlage des Antonius klar und deutlich ausgesprochen. Leider nicht so klar, als man wünschen möchte. Natürlich kann Einen schon die enge Verbindung, in welche der nächste Gedanke durch das anaphorische 'Jo Triumphe' mit der vorigen, eben besprochenen Frage gesetzt ist, leicht an Ton und Sinn auch dieser nächsten Worte irre machen. Wenn der Triumphgott selber thatsächlich noch den Triumphwagen zurückhält, so ist das für Oktavian nicht schmeichelhaft, und wenn dem Gotte nun erst vorgehalten werden mufs, dafs er doch früher bei weniger glänzenden Heerführern keine solchen Umstände gemacht habe — nun, wenigstens sehr begeistert für Oktavian klingt das auch nicht. Ob ferner eine so spezielle Vergleichung gerade mit dem Besieger eines Numidierhäuptlings eigentlich recht ehrenvoll für Cäsar Octavianus sei nach einem Siege über die ganze morgenländische Welt, noch im ersten Gefühl des Sieges nämlich, ob anderseits eine so ausdrückliche Zurücksetzung des jüngern Africanus sonderlich taktvoll und horazisch sei, das will ich nicht erörtern. Aber irre machen kann Einen und erörtert werden mufs zweierlei. Erstens hat sich einer oder der andre Erklärer mit Recht daran gestofsen, dafs Horaz den Marius und den Scipio vom Triumphgott davongetragen und heimtransportiert werden läfst, wie sonst der sieghafte Feldherr seinen Triumph, seinen Sieg, seine Siegesbeute davon und heimträgt[1]). Ich habe nichts dagegen, wenn für den triumphierenden Feldherrn, der etwas heimbringt, der Triumphgott in Person gesetzt wird; aber dafs

1) So Düntzer.

der Triumphgott, welcher für den Triumphator steht, den Triumphator und somit gewissermaſsen sich selbst als seine eigene Beute heimträgt, das ist wenigstens gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch[1]), und Horaz setzt sich der Gefahr eines bösen Miſsverständnisses aus. Man könnte nämlich verstehen: 'Selbst der Heerführer, den du aus dem jugurthinischen Kriege als Siegesbeute heimgebracht und im Triumphe aufgeführt hast, also Jugurtha war nicht ebenbürtig' — natürlich würde man denken 'nicht ebenbürtig dem Antonius', weil der Besiegte mit dem Besiegten verglichen werden müſste. Und Jugurtha und Antonius würden miteinander verglichen werden natürlich in der Feldherrngröſse, vor allem in Mut und Kraft. Es würde der Dichter also dem Triumphgott, der nicht triumphieren will, vorhalten: der heute besiegte Antonius sei ja ein gröſserer Heerführer und ein gröſserer Held, als selbst Jugurtha, den er einst aus dem jugurthinischen Kriege triumphierend heimgebracht habe. Es wäre das natürlich nur als Ironie zu verstehen; aber eine ironische Begründung für die Notwendigkeit eines Triumphes würde zu dem ironischen Klang der verwunderten Frage vorher und zu der ganzen bisherigen Darstellung der Siegesgefühle, besonders zu der Bitterkeit gegen die noch fortdauernde Weiber- und Eunuchensklaverei der Römer nur allzugut passen. Den ganz ägyptisch und unrömisch gewordenen Antonius und seine heutige Feigheit mit einem afrikanischen Barbarenhäuptling und dessen heimtückisch feiger Art zu vergleichen, das hätte entschieden mehr Schneide als eine Vergleichung des Oktavian gerade mit Marius.

Aber noch ein zweites war zu erörtern. Es soll nun

1) Wenn Cicero post red. in senatu 11, 28 sagt: 'non *reducti* sumus in patriam, sed equis insignibus et curru aurato *reportati*', so beachte man, daſs nur durchaus metaphorisch von dem ehrenvollen Beschluſs der Zurückberufung die Rede ist und daſs der Gegensatz zu dem gewöhnlichen 'reduci' das passive 'reportari' veranlaſst hat: 'reportari' kann die eigene Willenlosigkeit und Passivität gegenüber dem übergewaltig sich äuſsernden Volkswillen bezeichnen, 'equis insignibus' fügt die glänzende, triumphartige Form hinzu.

Oktavian noch mit dem jüngern Africanus verglichen werden; aber auch diese Vergleichung ist leider nicht klar und deutlich ausgesprochen. Zunächst würde wieder das Verbum 'reportasti' als Objekt eher einen besiegten Heerführer, als den Sieger denken lassen. Man hat freilich den Namen des Siegers mit aller Deutlichkeit, wenn man mit einem Teil der Handschriften 'Africanum' liest; aber es ist richtig bemerkt worden, was für eine wunderliche Sprache es wäre, zu sagen: 'du hast weder im jugurthinischen Krieg den Heerführer als einen ebenbürtigen heimgebracht noch den Africanus'. Liest man mit guter Überlieferung statt 'neque Africanum' vielmehr 'neque Africano', so steht dieses in sehr natürlicher Weise parallel dem vorangegangenen, deutlich korrespondierenden 'nec Jugurthino bello'. Aber dann ist neue Not: bezieht sich der Relativsatz 'welchem hoch über Karthago Heldenmut sein Grab stiftete' auf den Begriff 'bello Africano' zurück? oder schliefst er sich an den Begriff 'ducem' an? Ich halte das Letztere für das Natürlichere: erstens weil in dem Ablativus 'Africano bello' das Wort 'Krieg' als Zeitbestimmung oder als Bezeichnung von Verhältnissen, unter denen das Heimbringen stattgefunden hat, oder vom Mittel und Werkzeug gebraucht ist, während der Relativsatz sich auf ein persönliches oder doch personifiziertes Wesen beziehen mufs; zweitens weil es sich um die Lobpreisung des Cäsar und nicht des actischen Krieges handelt und man daher eher ein ehrendes Attribut des zur Vergleichung herangezogenen Heerführers als des Krieges erwartet; drittens weil, wenn 'cui' auf den Krieg geht, das Wort 'virtus' sonderbar absolut, ohne deutliche Beziehung auf irgend einen Besitzer dieses Heldenmutes dasteht, während man, wie oft in solchen Relativsätzen, geneigt ist, eben in dem Relativum auch den Inhaber des Heldenmutes zu suchen: ich würde gern übersetzen: 'welchem sein Heldenmut ein Grab gestiftet hat', der Krieg kann aber schwerlich Inhaber eines Heldenmutes sein. Also beziehen wir das Heldengrab auf den im afrikanischen Kriege heimgebrachten Führer. Also Scipio! Aber wiederum ist richtig gesagt worden, noch niemand habe mit einiger Bestimmtheit zu sagen ver-

mocht, was mit dem Grabe Scipios über Karthago gemeint sei[1]).

Man hat eine Reihe von Stellen angeführt, welche beweisen sollen, dafs das Grab über Karthago sinnbildlich das Ehrendenkmal oder das ehrenvolle Andenken bedeute, das dem Scipio die römische oder seine eigene Heldenhaftigkeit gestiftet habe[2]). Aus dieser Reihe sind zunächst alle diejenigen Stellen einfach zu streichen, an denen nicht etwa 'sepulcrum', sondern 'monumentum' oder griechisch 'μνημεῖον' steht; wenn Länder und Schlachtfelder 'monumenta' eines grofsen Feldherrn heifsen, so heifsen sie eben Erinnerungszeichen, Denkmäler im allernatürlichsten Sinne dieser Worte, aber nicht Gräber. Wenn ferner Properz von jemand sagt, das ganze karpathische Meer vertrete ihm die Stelle eines Grabhügels, so sagt er das von einem Ertrunkenen, braucht also 'tumulus' wirklich von dem Grabhügel, unter dem jemand begraben liegt oder liegen sollte: an ein Ruhmes- und Ehrendenkmal ist dabei überhaupt nicht gedacht. Nichts beweisen sodann auch solche Stellen, an denen von unglücklichen Helden die Rede ist, die entweder nach geschichtlicher, vielleicht auch nur poetischer Überlieferung kein wirkliches Grab gefunden haben oder deren wirkliche Gräber in Vergessenheit und Zerfall geraten sind. Wenn von solchen, etwa von Themistokles und Pompeius oder von Hektor, gesagt wird, der und der Ort ihrer Thaten oder aber das und das Gedicht von ihren Thaten sei ihr Grab, so ist das Grab hier in erster Linie als bergende Ruhestätte ihrer sterblichen Reste gedacht; insofern aber für die Seele des Unglücklichen das Bewufstsein von der Bestattung des Leibes eine Wohlthat und die an den Grabhügel sich heftende Erinnerung ein tröstlicher Ersatz ist für das Unglück in Leben und Tod, erscheint in zweiter Linie das Grab als tröstend und ehrend: so wird es dann Sinnbild für ein tröstliches Andenken. Hatte nun etwa Scipio einen solchen tröstenden Ersatz nötig, da er auf der Höhe des Ruhms gestorben und mit allen Ehren

1) So Nauck.

2) Siehe besonders Peerlkamp. Stellen auch bei Bentley u. a.

in der Heimat bestattet worden war? — Man hat auch die schöne Stelle aus der Leichenrede des Perikles angeführt, wo Perikles sagt, das rühmlichste Grab der Edlen und Braven sei nicht das, in welchem sie leiblich lägen, sondern das, in welchem der Nachruhm unvergeſslich bewahrt bleibe; nämlich die ganze Erde sei ihr Grab, weil überall statt Grabpfeiler und Inschrift die Erinnerung in den Menschen bewahrt werde. Aber es ist doch wohl etwas andres, wenn so ausdrücklich das wirkliche und das sinnbildliche Grab neben einander gestellt und für einander gesetzt werden und die Bedeutung des sinnbildlichen Grabes als eines Ortes oder Bereiches, in welchem die Erinnerung bewahrt bleibe, so ausführlich erklärt wird — etwas andres, mein' ich, ist das schon sprachlich, als wenn kurzweg gesagt wird: 'Heldenmut habe dem Scipio auf den Trümmern Karthagos ein Grab gestiftet. Logisch aber wäre gerade diese Parallele genau genommen für Scipio und somit für Oktavian ungünstig: das Grab des Helden, sagt Perikles, ist überall auf Erden da, wo er in Gedanken, Wort oder That noch nachwirkt; das Grab Scipios, sagt Horaz, ist über Karthago, also die Nachwirkung und Erinnerung ist auf die Trümmerstätte in Afrika beschränkt.

Und nun beachte man, wie gerade die lateinischen Worte 'sepelire' und 'sepulcrum' ihrer Etymologie entsprechend, wo sie sinnbildlich stehen, für sich allein nicht die Vorstellung eines Fortlebens in der Erinnerung, sondern eher umgekehrt die einer völligen Vernichtung des Lebens und Nachwirkens erwecken. Bei Livius z. B. schildern makedonische Gesandte auf dem Landtage der Ätoler die brutale Herrschaft der Römer in Italien; da heiſst es in ihrer Rede: 'Capua quidem *sepulcrum ac monumentum* Campani populi, *elato* et extorri eiecto ipso populo, superest'. Mit Recht erklärt man, das Wort 'sepulcrum' entspreche dem Worte 'elato' nachher, das heiſst: Capua ist n u r n o c h ein Grab der L e i c h e des campanischen Volkes, eigentlich sogar ein leeres Grab, in welchem die Leiche nicht einmal ruht, das Volk ist tot, vernichtet und seine Leiche hinausgeworfen; mit Recht hat man auch das Wort 'monumentum' im Munde

des ingrimmigen Makedoniers von einer blofsen Erinnerung, etwas Inhaltlosem, Leblosem verstanden. Mit welchem Rechte man also gerade diese Liviusstelle dafür geltend gemacht hat, dafs unsre Horazstelle auf Scipios an den Trümmern Karthagos haftenden Nachruhm sich beziehe, brauche ich nicht zu erörtern. Oder man höre Horaz selber, wenn er sagt: 'Paullum *sepultae* distat inertiae *celata* virtus'; hier ist 'sepultus' mit Nachdruck sogar gegenüber 'celatus' gebraucht, um ein spurloses Versunken- und Vergessensein zu bezeichnen, während doch schon 'celatus' den Mangel des Andenkens ausdrückt. Diejenigen, welche unsern Relativsatz auf den afrikanischen Krieg bezogen haben, haben das Wort 'sepulcrum' sehr richtig mit Stellen erläutert, an denen mit dem Worte 'sepelire' die völlige, spurlose Beseitigung eines Krieges bezeichnet wird. So wende man nun das Wort in diesem Sinne auf Scipio an: über Karthago steht das Grab, welches den Scipio bedeckt, in welchem das Leben und Wirken Scipios seine Endschaft erreicht hat. Und dann denke man, dafs Octavianus verherrlicht werden soll mit der Erinnerung an ein Grab, in welchem ein andrer grofser Mann seinen letzten Schutz und seine letzte Ehre gefunden habe!

Sonderbar ist auch das Vorstellungspaar, das hier zusammengekoppelt wird: 'Du hast einen Heerführer aus dem afrikanischen Kriege im Triumph heimgebracht, welchem sein Grab über Karthago gestiftet wurde', also Triumph und Tod, Triumph in Rom und Bestattung in Karthago! Und 'super Carthaginem' — kann das wirklich heifsen, dafs Karthagos Trümmer das Grabdenkmal seien? Karthagos Trümmer liegen nicht über Karthagos Trümmern. Auch nicht über Karthago selber; denn Zertrümmerung ist ein Niederwerfen und Niederstürzen, wie die Sprache es auffafst und ausdrückt, und der Ausdruck, dafs der Trümmerhaufe über dem ehemaligen, stolz aufragenden Karthago sich erhebe, ist also sprach- und sinnwidrig. Oder denkt man sich Scipios Grab irgendwie ideell über den Trümmern und somit über Karthago erbaut? Das ist ebenso, als hiefse es, das Grab des Themistokles sei über Salamis — es heifst aber richtig, Salamis selbst sei das Grab oder der Grabpfeiler —, oder als sagte

Perikles, das Grab der Braven sei über der ganzen Erde, statt zu sagen, wie er sagt: die Erde selber sei das Grab. Man hat, wohl im Gefühl dieser sprachlichen und logischen Schwierigkeit, den Ausdruck so erklärt, das Grab Scipios sei höher, das heifse: herrlicher, berühmter als Karthago selber; aber man hat dann notgedrungen nicht Karthago selber als Grab oder als Ort des Grabes gefafst, sondern das Lob des Dichters Ennius als das Grabmal und den älteren Scipio als den gemeinten Heerführer erklärt[1]). Wer würde freilich hier von selber an Ennius und sein Gedicht denken oder auch zu Horaz' Zeit daran gedacht haben? Die Aushilfe zeigt nur, wie seltsam 'super Carthaginem' von einem Grabe Scipios gesagt ist. Am natürlichsten wäre es, wenn man an einen Ort, der über Karthago liegt, also an die Burg denken könnte; aber Scipios Grab auf der Burg von Karthago — was sollte das bedeuten?

Es liefse sich allerdings eine Deutung denken, welche alle Schwierigkeiten dieser Stelle als solcher löste. Es ist hier von einem Heerführer die Rede, welcher aus dem afrikanischen Kriege vom Triumphgotte wie eine Beute heimgebracht worden ist und welchem über Karthago Heldenmut ein Grab erbaute. Aus dem dritten punischen Kriege wurde als besiegter Feldherr heimgebracht und im Triumphe aufgeführt Hasdrubal. Dieser hatte sich den römischen Anerbietungen gegenüber vermessen: niemals werde Hasdrubal die Sonne und den Brand seiner Vaterstadt mit einander erblicken; denn ein schönes Grab sei für Brave die Vaterstadt und deren Flamme. Freilich, als es dann droben auf der Burg zum Äufsersten kam, floh er feige zu Scipio und liefs sich, als er zu dessen Füfsen lag, an sein eigenes stolzes Wort vom schönsten Grabe des Tapferen erinnern. Seine Gattin rief ihm, während schon das Feuer der Burg

1) So Bentley. Auf den jüngern Scipio bezogen, meint Bentley, müfste die Stelle geändert werden; aber sein Änderungsvorschlag '*quo* super' macht die Sache noch schlimmer: dann wird die sonderbare Vorstellung, Scipios Leichnam liege in Africa und über ihm werde Karthago nun erst zu einem Grabhügel gemacht, mit krasser Sinnlichkeit ausgesprochen.

ihre Todesgenossen verzehrte, von oben noch zu, für sie und ihre Kinder solle die Feuersglut der brennenden Burg das Bestattungsfeuer werden, Er aber werde einen Triumphzug schmücken, und dann stürzte sie sich mit den Kindern von oben herab mitten in die Flammen der Häuser am Burghügel[1]). Hasdrubal wurde nach Italien gebracht und schmückte den Triumph Scipios. — Also diesem Helden stiftete allerdings sein Heldenmut ein wirkliches Grab hoch über der eroberten und brennenden Vaterstadt, auf der Burg; er zog es aber schliefslich vor, sich in ein Grab in fremder Erde zu legen. Es wäre ein sarkastischer Hohn, wenn Antonius — natürlich nicht Cäsar — erst mit dem Helden Jugurtha und nun vollends mit dem Helden Hasdrubal verglichen und über diese beiden Helden erhoben würde.

Ich halte offen gestanden diese Deutung der Stelle auf Hasdrubal und auf Jugurtha für die einzig richtige; ich halte aber auch das ganze Gedicht von Anfang bis hierher nicht für den unklaren Ausdruck der Siegesfreude, sondern für den klaren, scharfen Ausdruck bitterer Gefühle.

Folgerichtig kann auch, was asyndetisch eng sich an den Vergleich des Antonius mit Jugurtha und Hasdrubal anschliefst, unmöglich die traurige Lage des Antonius, also den glücklichen Erfolg Cäsars darstellen sollen: es wäre ein gar zu unmotivierter Wechsel im Gefühl oder Ton, und die Hilflosigkeit des Antonius wäre in sehr unglücklich gewählten, mindestens schwächlichen Worten dargestellt. Dafs einer, der zu Wasser und zu Lande geschlagen ist, nun auch richtig statt des Feldherrnmantels einen Trauermantel anzieht, wäre hier richtig, aber matt gesagt. Dafs das mutmafsliche Ziel des geschlagenen Feldherrn mit einem so heroisch-episch klingenden Ausdruck wie 'centum nobilem Cretam urbibus' (man beachte die starke Betonung von 'centum') bezeichnet würde, wäre seltsam. Dafs der Mann sein Ziel zu erreichen gedenkt oder zu erreichen entschlossen ist mit Winden, die ihm entgegen sind, oder dafs er geradezu auf

1) Polyb. XXXIX 2, 3. Liv. Perioch. 51. Valer. Max. III 2, 8. Appian. Lib. 131.

die sturmgepeitschten Syrten lossteuert, oder daſs er auf dem Meere dahinfährt ohne bestimmtes Ziel — das alles kann ja die Notlage des Mannes bezeichnen, es kann uns aber auch bei einem Manne, der zu Wasser und zu Lande geschlagen ist, einen noch ungebrochenen Mut empfinden lassen. Sehr viel kräftiger und mit dem Vorausgegangenen zusammenstimmend wird Ton und Empfindung, wenn wir in diesen Versen eben die Ausführung des Gedankens finden, Antonius sei ein gröſserer Held als die Feldherrn, die der Triumph aus dem jugurthinischen und dem afrikanischen Kriege gefangen heimgebracht habe; auch das Asyndeton bekommt dann sein Recht. Antonius — sagt der Dichter zum Triumphgott — ist ein gröſserer Held als Jugurtha und Hasdrubal: nachdem er zu Wasser und zu Lande geschlagen und damit ein Trauernder geworden war, hat er doch das Trauerkleid gegen den Purpurmantel vertauscht; ja, entweder eilt er nach dem durch seine hundert Städte altberühmten, mächtigen Kreta, kühn entschlossen dahin zu gehn trotz allen entgegengesetzten Winden, oder er steuert kühn in den wilden Aufruhr der Syrten hinein oder fährt dahin übers Meer, gleichgültig wohin, einem verwegenen Freibeuter gleich! — Daſs Horaz das Verbum 'mutare' in beiderlei Konstruktion anwendet, so daſs bald das Eingetauschte bald das Ausgetauschte im Accusativus steht und daneben entsprechend der Ablativus wechselnde Bedeutung hat, ist bekannt; völlig decken sich mit unsrem '*punico lugubre* mutavit sagum' die Worte des sechzehnten Liedes im ersten Buche: '*mitibus* | mutare quaero *tristia*'[1]). Wenn sodann Creta das Ziel eines zu neuen, kühnen Unternehmungen sich von der Niederlage aufraffenden Heerführers, eines fahrenden Helden ist, so stimmt der heroische Klang des Beiworts von Creta schön dazu[2]). Das Pronomen 'ille', welches den Begriff

1) Man vergleiche Oden I 29, 14 f. I 34, 12 f. Episteln I 7, 36; s. Lübker zu Oden III 1, 47.

2) In der Europaode III 27, 33 f. ist das Beiwort 'centum potens oppidis' gerechtfertigt einmal durch den epischen Stoff und episch-lyrischen Ton, dann aber auch durch die Absicht, die Vorstellung eines groſsen fremden Reiches zu erwecken, in welchem Europa fremd und allein sich befindet.

'hostis' ohne grammatische Notwendigkeit, mit einem gewissen Nachdruck der Hinweisung wieder aufnimmt, habe ich durch ein bekräftigendes 'ja' wiedergegeben: so wird dieses Pronomen gerne gebraucht, ähnlich dem Personalpronomen. Mehr Kraft und deutlicheren Sinn erhält nun auch das Verbum 'iturus', ob ich es nun als selbständiges Verbum nehme und ein 'est' dazu ergänze, oder ob ich es als Participium verstehe und das nachfolgende 'petit' als Hauptverbum auch für das erste Glied denke; den kühnen Entschlufs oder die entschlossene Bereitschaft in Gefahren sich zu stürzen bezeichnet auch die Form 'aditurus' in dem Verse 'Septimi, Gades aditure mecum'. Dort, in der ersten Strophe des Septimiusliedes, werden gerade auch die fernen, wildfremden Syrten mit ihrer ewigen Brandung als das Ziel eines kühn auf Abenteuer in die Welt Hinausziehenden genannt: ganz, wie ich unsre Stelle verstanden habe. In den letzten Worten 'aut fertur incerto mari' hat 'ferri' nach seinem sonstigen Gebrauche eher den Sinn einer leidenschaftlichen Bewegung als den der Willenlosigkeit; 'incertus' dagegen möchte ich, nachdem vorher zwei bestimmte Richtungen mit Creta und den Syrten bezeichnet worden sind, von der unbestimmten Richtung der Fahrt oder des Meerweges, nicht von der Gefahr verstehen: bei jeder Erklärung der ganzen Stelle fällt dieses Attribut des Meeres, wenn damit die Gefährlichkeit bezeichnet sein soll, auffällig gegen das vorangehende, kräftige Attribut der Syrten ab. Übrigens spricht noch ein andrer Umstand für die Auffassung der ganzen Stelle als einer ironischen Darstellung des Heldenmutes. Dafs nämlich Antonius zu Lande geschlagen worden sei, ist geschichtlich nicht wahr. Wollte nun Horaz den Triumph Cäsars und die Hoffnungslosigkeit des Antonius darstellen, so würde diese Unwahrheit etwas kläglich herauskommen; will er dagegen ironisch den elastischen Mut und die kühne Abenteuerlust des Antonius schildern, so hat die Unwahrheit ein poetisches Recht.

Es bleibt noch der Schlufs des Gedichtes. Der Sprechende ruft einem Pagen zu, gröfsere Becher solle er zu ihm herbringen und Chier oder Lesbier Wein; oder besser einen

Wein, der selbst die schlimmste Seekrankheit hemmen könne, solle er ihm und seinen Genossen zumessen; denn er möchte gern die Angst und Sorge um Cäsars Geschick im süfsen Tranke des Sorgenlösers lösen und wegspülen. Das ist kein Freudengelage. Nicht um einen Sieg zu feiern, der nur über einen elenden Führer, leider römischen Namens, zumteil durch die ehrenvoll stolze Empörung der Barbaren erfochten ist, sondern um Sorge und Angst mit Wein wegzuspülen, wie der Schlufs sagt, — dazu sollen die Becher gröfser sein und sollen die süfsesten oder besser die kräftigsten Weine herbei. Wozu denn Sorge um Gegenwärtiges und Furcht vor der Zukunft noch erst mit Wein wegspülen, wenn denn die Flut einer Siegesbegeisterung sie eigentlich schon weggeschwemmt hat? Am Schlusse eines Triumphgedichtes, welches da ist, um dem Gefühl des Triumphes Ausdruck zu geben, und welches gerade mit seinem Schlusse auf die Feststimmung nachwirken wird, wird kein halbwegs geschickter Dichter der schon gelösten Sorgen als noch zu lösender gedenken. Nein, wie der Anfang nach einer besseren Zukunft verlangt und an eine bessere Vergangenheit erinnert, weil eben die Gegenwart nicht gut ist, so verlangt der Schlufs nach seiner Situation ein Vergessen der unvollkommenen Gegenwart samt ihrer noch sorgentrüben Aussicht auf die Zukunft. Die lyrische Absicht ist der Ausdruck des Unmuts über den mangelhaften Erfolg.

Auch die Seekrankheit ist nicht Veranlassung zur Wahl des kräftigen, magenstärkenden Cäcubers: Sorge und Furcht soll gehemmt werden, nicht ein Ausbruch der Seekrankheit. Aber weil das unsichere Schwanken der Geschicke, das endlose Rütteln und Schütteln durch den Bürgerkrieg und seine Aufregungen auf das Gemüt eine ähnliche Wirkung übt, wie das Schwanken und Rollen des Schiffes auf Kopf und Magen, so entscheidet sich der Sprechende in zweiter Linie für den Cäcuber, welcher ja die Eigenschaft habe, den schlimmsten Ausbruch der Seekrankheit zu hemmen; Bild und Wort liegen ihm nach den Erlebnissen der Zeit nahe genug. Also darin hat der letzte Erklärer gewifs Recht,

dafs er unter 'nausea' das versteht, was es zu allererst bedeutet. Aber auf das historische Faktum, dafs Horaz augenblicklich Erbrechen habe und zwar im stärksten und unangenehmsten Mafse, wie der Erklärer sagt, möchte ich lieber verzichten.

Überblicke ich noch einmal das Ganze, so ergiebt sich als Gedankengang Folgendes: 'Wann endlich, Mäcenas, wird der Tag kommen, wo ich freudig Cäsars endlichen Sieg bei dir in deiner hohen Halle, wie es Gottes Wille ist, feiern kann mit Wein und Lied, so schön, wie wir damals die Flucht des Neptunussohnes Pompeius und die Rettung der Stadt vor seinen Sklavenketten feierten? — Ach! jetzt tragen Römer und Krieger die Sklavenketten von Weibern und Eunuchen. Gegen solche Schmach haben selbst galatische Reiter und fern hergekommene Feindesschiffe sich empört! Triumph sollen wir rufen, aber der Triumphgott *zögert*. Warum? ist denn der, den wir besiegt', nicht ein gröfserer Held als sogar der Numidier Jugurtha oder der Africaner Hasdrubal, der in der brennenden Burg Karthagos sich sein Grab stiftete? Ja, grofs ist der Besiegte: kühn trotzend fährt er hinaus auf Abenteuer! — Wein her, dafs wir einen Augenblick es vergessen, wie die siegreiche Entscheidung für Cäsars Macht durch die feige Flucht des Gegners, vielleicht wieder auf lange, hinausgeschoben ist!'

Die Empfindung des Dichters ist die einer *bitteren* Enttäuschung über die Gegenwart; dieses Gefühl spricht sich ebenso in der direkten bittern Klage und in dem ironischen Jubel über die Gegenwart aus, wie in der schmerzlichen Sehnsucht nach einer besseren Zukunft und dem aufgeregten Drang, die jüngste Vergangenheit zu vergessen.

Die poetische Situation ist für uns nicht deutlich zu erkennen; für Dichter und Hörer war sie zur Zeit der Abfassung aus der realen Situation heraus gewifs wohl zu verstehen. Der Sprechende redet anfangs den Mäcenas an; am Schlusse ruft er dem Pagen zu, ihm und einem oder mehreren andern Cäcuber zu schöpfen: das Natürlichste ist, Horaz und Mäcenas beisammen sich vorzustellen. In dem sehn-

süchtigen Wunsche nach einer schöneren, wirklichen Siegesfeier wird es mit eigentümlichem Nachdruck hervorgehoben, es sei Jupiters Wille, dafs sie den wirklich entscheidenden Sieg Cäsars mit einander gerade in dem hohen Palaste des Mäcenas, also in Rom, feiern sollen; wie schon bemerkt, kann man darin eine Andeutung finden, dafs die beiden augenblicklich — zunächst der poetischen Situation nach — nicht im Palaste des Mäcenas beisammen gedacht sind und somit wohl auch nicht in Rom: wären sie etwa im römischen Hause des Horaz oder auch in der Nähe, etwa in Tibur gedacht, so wüfste ich für den Willen Jupiters, dafs die künftige, wirkliche Siegesfeier gerade im Palaste des Mäcenas stattfinden solle, kein Motiv mir zu denken. Der letzte Erklärer nimmt als reale Situation an: Horaz habe mit Mäcenas der Schlacht bei Actium beigewohnt und befinde sich noch zu Schiffe. Es läfst sich das aus der Erwähnung der Seekrankheit, am Schlusse des Gedichtes, leider nicht sicher erschliefsen, wenn anders wir die betreffende Stelle vorhin richtig erklärt haben; aber immerhin mag dem Dichter der Gedanke an die Kraft des Cäcubers als eines Mittels gegen das böse Übel der Schiffahrt nahe gelegt worden sein durch Erfahrungen, welche er in jener Zeit mit seinen nächsten Hörern zusammen auf der See gemacht hatte. Die reale Situation ist nun freilich nicht identisch mit der poetischen, mögen sich auch zuweilen die beiden so ziemlich decken. Für die poetische mag man soviel annehmen: der Sprechende ist gedacht mit Mäcenas zusammen fern von Rom; ein junger Sklave steht des Winkes der beiden Herren gewärtig, Weinvorrat und Gerät ist zur Hand; das Schicksal will, dafs sie jetzt heimkehren und die endgültige Entscheidung des Krieges daheim abwarten, um dort dann auch die wirkliche Siegesfeier zu halten; sie sind über den unentschiedenen Ausgang der Schlacht, über die Verlängerung der Ungewifsheit in bitterer Stimmung.

Ein Ausdruck, der für poetische Situation und Stimmung bedeutsam sein könnte, ist das Attribut in der Anrede an Mäcenas '*beate* Maecenas'. Man sagt, es bedeute 'mit Reichtum gesegnet'. Aber trotz der Worte vom hohen Palaste, die un-

mittelbar vorangehn, sehe ich doch nicht, was gerade der Reichtum hier soll; das hohe Haus ist auch nicht des Reichtums wegen genannt. Eine ernsthafte Glücklichpreisung des Mäcenas pafst überhaupt nicht zu Ton und Stimmung des Eingangs und des ganzen Gedichtes. Nun ist ja aber 'beatus' im Grunde ein überschwänglicher Ausdruck, der durch die Moralphilosophen ein moralisches Pathos bekommen hatte, welches leicht zur Parodie und Ironie reizen konnte. So parodiert Cicero in der Rede für Murena, wenn er bei der spöttischen Darstellung des Civilprozesses vom Prätor sagt: 'praetor interea ne *pulchrum se ac beatum* putaret atque aliquid ipse sua sponte loqueretur, ei quoque carmen compositum est'. Ich würde übersetzen: 'Damit nun aber inzwischen der Prätor sich nicht etwa im siebenten Himmel dünke und am Ende gar von selber ein Wort rede, haben sie ihm auch sein Sprüchelchen aufgesetzt'. Man hat zu der Stelle die Worte des epikureischen Gottes aus Cicero angeführt 'mihi pulchre est' und 'ego beatus sum', und gewifs ist es ein parodischer Ausdruck. Wenn Horaz sich nach dem Gastmahl des Nasidienus erkundigt und diesen dabei 'beatus' nennt, will er ihn damit nicht als den reichen Nasidienus bezeichnen, sondern als 'unsern gottvoll glücklichen Nasidienus', mit ironischer Überschwänglichkeit. Die Ironie ist deutlich im neunundzwanzigsten Liede des dritten Buches, wo Rom mit seinem Qualm und Lärm das götterglückliche genannt wird. Auch im vierten Gedichte des ersten Buches kann ich, bei genauerer Prüfung des Liedes auf Situation und Idee, in der Anrede 'o beate Sesti' nicht eine Beziehung auf den Reichtum des Sestius erkennen, sondern nur den überschwänglichen Ausdruck für ein hohes Glücksgefühl; der Ausdruck bekommt aber in der Umgebung von düsteren Vergänglichkeitsgedanken den Klang einer herzlich schmerzlichen Ironie. Mit dieser Stelle ist die unsrige nahe verwandt, dünkt mich. Die Frage nach dem fernen Siegesfeiertage klingt schmerzlich; das Wort 'so ist's Gottes Wille' scheint, wie oft, der Ausdruck der Ergebung in ein unvermeidliches Schicksal zu sein: in dieser Umgebung nennt Horaz den Freund, der manchen Menschen gewifs als Ideal mensch-

lichen Glückes, als götterglücklich galt, mit elegischer Ironie seinen götterglücklichen Mäcenas. Mäcenas hat augenblicklich — so ist die Situation — durchaus keinen Grund sich besonders glücklich zu fühlen, weil die Entscheidung wieder in unabsehbare Ferne gerückt ist und er heimkehren und daheim erst den Triumph erleben soll. Verwandt ist es übrigens, wenn im ironischen Gesprächston des sokratischen Dialogs die Prädikate in der Anrede sich stufenweise steigern, je mehr der Angeredete sich in Widerspruch verwickelt, und nun die Anrede, welche unserm 'beate' am meisten entspricht, nämlich das überschwängliche 'ὦ μακάριε', oft mit ironischem Ton einen Höhepunkt der menschlichsten Widersprüche bezeichnet.

Über die besondre reale Situation, welche der allgemeineren poetischen zu Grunde liegt, läfst sich wenig Sicheres sagen. Die Schlacht bei Actium hat stattgefunden, aber schwerlich gerade am heutigen Tage. Dichter pflegen durchaus nicht so, wie man vielfach vorauszusetzen scheint, in Augenblicken des realen Affektes zu dichten; erst empfinden sie als Menschen, als Bürger, als Parteimänner, dann erst als Dichter. Also selbst wenn an jenem Abend schon das Gefühl der Enttäuschung über das andre Gefühl, das der Freude die Oberhand gehabt hätte, wäre mir die gleichzeitige Abfassung eines Gedichtes von dieser Tonart nicht sehr wahrscheinlich. Aber nicht einmal das ist wahrscheinlich, dafs gerade die böse Kehrseite des Sieges sich unmittelbar nach dem Ereignis, das nicht so leicht und mühelos herbeigeführt und durchaus nicht sicher vorausgesehen worden war, so einseitig dem Auge der Beteiligten sich dargeboten haben sollte. Eher in den nächsten Tagen, als das Landheer des Antonius die Ergebung immer noch zurückwies und vielleicht Schiffe, die zur Verfolgung des Antonius ausgeschickt waren, ohne den verfolgten Heerführer, ja sogar mit dem Rapport zurückkehrten, von der Richtung der Flucht finde sich keine Spur — da mochte die Zeit zu Stimmungen sein, in welchen die Idee unsres Gedichtes dem Dichter auftauchte. Die Stelle 'Romanus eheu!' könnte sich auf das Landheer beziehen, das tagelang immer noch die Rückkehr des Antonius

mit treuer Sehnsucht und Zuversicht erwartete; die Stelle wiederum von den verschiedenen Richtungen, nach denen sein ungebrochener Abenteuerdrang den Antonius geführt haben möchte, würde auf eine Zeit nach jenem Rapporte sich beziehen lassen. Es scheint auch, als sei eben erst die Anordnung getroffen worden, daſs Mäcenas und in seiner Gesellschaft Horaz nach Rom zurückkehren sollen, während Cäsar den Sieg vervollständigen und Antonius und Kleopatra aufsuchen will.

Aus den Stimmungen dieser realen Situation, denke ich mir, ist dem Dichter die Idee des Gedichtes gekommen. Die Idee ist: der Freund, mit dem Freunde zusammensitzend, erleichtert sich selbst und dem andern das Herz, indem er die gemeinsame Sehnsucht nach baldiger Entscheidung, den Schmerz der Enttäuschung über den bis jetzt erreichten Erfolg und den resignierten Wunsch ausspricht, wenigstens augenblicklich Verdruſs und Besorgnis zu vergessen.

Es ist also kein Siegeslied, gedichtet am Abend des zweiten September, am Schlachttage von Actium; weder erbricht sich Horaz anständiger Weise infolge patriotischer Meerstrapazen, noch gedenkt er sich unanständiger Weise zu erbrechen infolge patriotischen Festtrunkes. Aber statt einer wohlfeilen Lobpreisung Oktavians und einer wohlfeilen Verkündigung der Niederlage des Antonius, in unerklärlicher Verbindung mit einigen andern unzusammenhängenden Dingen, haben wir ein Gedicht von echt epodenhaftem Gepräge, ein Gedicht, das von Anfang bis zu Ende die zusammenhängende Darstellung männlichen und patriotischen Schmerzes über ein nationales Unglück ist. Horaz hat selbst dann nicht wohlfeil Sieg gejubelt, als Antonius' Macht in Ägypten zusammengebrochen war: man höre das ernste, schöne Gebet zur Glücksgöttin im ersten Buche der Lieder. Und wie edel mäſsigt sich der erste Jubelausbruch nach dem Tode der Kleopatra, wenn selbst dasjenige Lied, welches beginnt mit dem freudigen 'Jetzt gilt's zu trinken' und welches gleichsam antwortet auf die Frage unsres Gedichtes 'Wann endlich werden wir zusammen trinken?' —

wenn selbst dieses Triumphlied schliefst mit der tragisch mitfühlenden Darstellung vom stolzen Tode des grofsen Weibes! — Horaz ist vornehmer als die, welche so grofs anklagend oder so nachsichtig entschuldigend von seiner Schmeichelei reden. Hier, in diesen Gedichten, offenbart sich mehr vom echten Leben des Mannes und Dichters, als in ganzen Lebensbeschreibungen historischer und litterarhistorischer Art.

Die Entstehung und das Wesen griechischer und moderner Lyrik.

Eine Parallele zur Lyrik des Horaz[1]).

Ein Wanderer steht in einbrechender Nacht auf dem Gipfel eines waldigen Berges. Er blickt hinaus über die dunkelragenden Berghöhen und sieht unter sich die Wipfel tiefer Wälder. Er ist allein. Um ihn her ist alles regungslos, lautlos. Kein lebendiges Spiel des Lichtes und der Lüfte mehr um die Höhe hier oben, der Himmel ruht und die Wolken stehn still, die Erde ruht und die Wälder stehen schweigend. Als der Wandrer durch den Bergwald heraufstieg, hörte er vielleicht, wie die Vögel in den Zweigen zur Ruhe gingen, und vor sich hörte er das warnende Klopfen des Wildes und lauschte, leicht erschrocken, dem dumpfen Geräusch des fliehenden Rudels — jetzt, hier oben ist nichts als die Ruhe, die Ruhe der Aufsenwelt, welche das Pochen des eigenen Herzens vernehmlich macht und die Regungen der Seele stärker vernehmen läfst. Von der Wanderung ist er müde, vom Ziele mag er in dieser Berg- und Waldeinsamkeit noch weit entfernt sein: die Furcht vor dem Alleinsein, vor dem einsamen Wandern hinab hinauf durch die ziellosen, dunklen Waldwege hat ihn ergriffen, und das Verlangen nach dem Rastorte ist stärker über ihn gekommen. Da ist es, als spräche die Stille, als vernähme er die Stimme der Nacht, wie sie in einem Ton voll Ernst und Milde zu ihm redete: 'Warte nur! bald ruhst du auch!' Und das unruhvolle Fürchten und Verlangen wird still in ihm.

1) Dieser Aufsatz ist aus einem öffentlichen Vortrage entstanden und hat im allgemeinen die Form eines solchen und gewisse Freiheiten gegenüber dem Historischen beibehalten.

Man erkennt vielleicht, dafs ich das poetische Situationsbild zu Goethes 'Über allen Gipfeln ist Ruh' nachzuzeichnen und auszuführen versucht habe; Goethe hat es überschrieben 'Wanderers Nachtlied'. Das Lied gilt mit Recht als eine vollendete Schöpfung unsrer Lyrik, und es ist mir daher erwünscht, von dem als vollendet Bekannten auszugehn und an ihm Wesen und Zweck lyrischer Dichtung kurz nachzuweisen: ich möchte dann einige lyrische Dichtungen aus alter Zeit vorführen und womöglich neben dem Eigenartigen das Gleichartige derselben empfinden lassen.

Ein Lied wie das Goethesche entsteht etwa in folgender Weise. Das Gemüt des Dichters ist in dieser Zeit viel beunruhigt: leidenschaftliches Begehren und leidenschaftliches Fürchten, stürmische Freuden und wilde Schmerzen haben wechselnd sein Herz mit Unruh und Unfrieden erfüllt. Da erlebt er es, wie die nächtliche, einsame Stille auf einer Höhe des Waldgebirges auf Augenblicke all diesen Aufruhr der Seele zur Ruhe bringt. In der Nachwirkung dieses Erlebnisses — Goethe übernachtete damals auf der Höhe des Gickelhahns, über Ilmenau, im Thüringer Walde —, in einer gewissen musikalischen Stimmung des Gemütes taucht ihm die Idee, das künstlerische Urbild des Gedichtes, in der Seele auf, das Bild, wie einem Wanderer auf nächtlich einsamer Berghöhe die Sehnsucht nach Ruh und Rast von der Stille um ihn her gestillt wird. Dies geistige Bild gestaltet der Dichter nun in Gedanken und Worten: er läfst den Wandrer unbewufst zu sich selber sprechen; in ein paar Zügen wird die lautlose, regungslose Ruhe der Natur geschildert, dann die leise Mahnung und Tröstung der Natur: auch ihm sei die Ruhe nah. Das dichterische Wort selber wird gestaltet und geformt in Vers und Reim, nach den Gesetzen süfsen Wohllauts und schöngegliederter Bewegung. Und indem nun das schöne Bild in uns, die wir die Unruh des Herzens an uns selber auch erfahren haben, sich wiederabbildet und mit allem Zauber schöner Form unsre Seele in Stimmung setzt, — damit erleben wir jenes Gefühl der Sehnsucht nach Ruhe und ihrer Befriedigung dem Dichter in schöner Weise nach. In schöner Weise, als schön er-

leben wir diese Empfindung, dieses kleine Stück Menschenleben; uns ist aber dabei so stillglücklich zu Mute, als könnten wir nicht reiner, nicht heiliger empfinden, als wäre diese schöne Empfindung auch eine wahrhaft gute, dies Stück unsres Lebens ein wirklich vollkommenes: das Schöne ist uns, für den Augenblick voller Hingebung an seine Macht, das Gute selber! Das ist die Wirkung eines solchen Liedes. — Erinnern wir uns nicht, dafs wir, wenn das Lied 'Über allen Gipfeln ist Ruh' gesungen wurde, vielleicht von uns selber, mit voller Hingebung — dafs wir dann von einer Art ahnungsvoller Stimmung erfüllt waren? Die ganze Unruh unsres ganzen Lebens, so war uns, dämpfe sich, werde still in uns, wir seien allein, inmitten der ganzen Welt, mit uns selber; es sei eine Ruhe, nicht von der Wanderung über Berg und Thal, sondern von der Wanderung durch ein weites, friedloses Leben, womit die wunderbare, süfse Stimme uns tröste; — das Vorgefühl einer ewigen Ruhe erfüllte uns mit seligem Frieden. So wirkte das Lied von der Ruhe des Wanderers über seine nächste Wirkung hinaus, mit symbolischer, geheimnisvoll sinnbildlicher Kraft.

Wir sehen also hier den Zweck und das Wesen lyrischer Dichtung. Sie stellt uns das Leben, insofern es Empfindung ist, als schön dar, damit wir von Zeit zu Zeit aus den vielfach mafslosen oder unrein selbstsüchtigen Empfindungen des wirklichen Lebens uns erheben und in einer Empfindungswelt leben, wo Begehren und Fürchten, Freud und Leid unsres Herzens in Formen edlen Mafses sich regt und bewegt, und wo wir das Empfindungsleben eines reicher und voller empfindenden Menschen, eines Dichters, mitleben, mit einem andern mitverlangen und mitfürchten, uns mitfreuen und mitleiden, und so reicher und voller und selbstlos reiner fühlen.

Wie haben nun Dichter andrer, altvergangener Zeiten diese schöne Aufgabe erfüllt? — Ich wähle als erstes Beispiel ein Liebesgedicht der griechischen Dichterin Sappho an die Göttin der Liebe und versuche seine Form in unsrer Sprache nachzubilden. —

Ew'ge hoch auf goldenem Himmelsthrone,
Gottes Tochter, ach! die so gern der Menschen
Herz berückt: o laſs mich in Angst und Qualen
Heut nicht vergehen!

Herrin, komm, ich rufe: so wahr du vormals
Fern vernahmst mein Rufen und kamst, und lieſsest
Deines Vaters Haus und bespanntest gern den
Goldenen Wagen —

Kamst! und schöne Vögel in raschem Fluge
Führten dich, und über der dunklen Erde
Ohne Rast daher durch den blauen Himmel
Kreisten die Schwingen —;

Sieh! auf einmal kamen sie: Du, das Antlitz
Milde lächelnd, Selige, tratest zu mir,
Fragtest, was ich Arme denn wieder leide,
Wieder dich rufe,

Welcher Wunsch das heiſse, bethörte Herz mir
Jetzt verzehre — 'Welche Gespielin', sprachst du,
Soll ich fesseln? welche, du kleine Sappho,
Thut dir ein Leides?

Flieht sie dich, so soll sie gar bald dich suchen.
Nimmt sie nicht Geschenke, so soll sie schenken;
Küſst sie nicht, so küſst sie dich bald, vergeblich
Trotzend im Herzen! —

O so komm auch heut und aus harten Nöten
Löse mich und alles, wonach das Herz hier
Sehnend drängt, das gieb ihm und selber steh mir
Kämpfend zur Seite!

Sappho liebte mit der ganzen glühenden Leidenschaftlichkeit ihres Wesens, aber ihre Liebe wurde nicht erwidert. Ruhelos sehnte sie sich und verzehrte ihr Herz in vergeblichem Verlangen, ihre Kraft unterlag fast der Ermattung und Qual, und sie verzweifelte an der Möglichkeit des ersehnten Glückes. Doch ein Gebet zur Göttin der Liebe erfüllte sie mit neuer Hoffnung und rief die tröstliche Erinnerung an frühere glückliche Wendung kleinerer Nöte wach. So können wir uns etwa das wirkliche Erlebnis der Sappho denken. In dichterischer Nachstimmung gestaltete sich nun das schöne Abbild jenes sehnsüchtigen Verlangens nach Liebesglück: ein im schweren Kampf unglücklicher

Liebe todesmatt brechendes Herz ruft in heifsem Flehen noch einmal zu der Göttin, die so hoch und schön in himmlischen Höhen über dem Erdenjammer thront und die doch selber das arme Menschenherz, wie sie es gern thut, in die Liebesnot geführt hat; verzweifelnd ruft sie: o lafs mich nicht erliegen! — Und sie beschwört die Göttin ihr beizustehn, sucht ihr Herz zu rühren durch die Erinnerung an früher erwiesene göttliche Huld — und da verliert sie sich in die schönen Erinnerungsbilder, wie einst in ihren Mädchentagen die hohe selige Frau auf goldnem Wagen und wunderbarem Vogelgespann durch die blaue Luft hoch über der dunklen Erde daherschwebte und zu ihr in die Kammer trat, und mit einem Antlitz voll himmlischer Hoheit und mütterlicher Güte, mit dem Lächeln der Erhabenheit über das kindlich begehrliche, leidenschaftbethörte Menschenherz der kleinen Sappho, sich zu ihr neigte und ihre Sorgen und Leidenschaften huldvoll zusprechend beschwichtigte. Aber über dem schönen Erinnerungsbilde und über den traulichen Worten des Zuspruchs erhebt sich die Liebende über sich selber und ihre Verzweiflung: zuversichtlicher ruft sie jetzt die Göttin an, ihr heute auch im schwereren Kampfe zur Seite zu stehn und ihr zum Siege zu helfen, während sie anfangs verzweifelnd nur flehte, sie nicht untergehn zu lassen.

Ich kann den Eindruck nicht wiedergeben, welchen die phantasievolle und empfindungsvolle Art des Ausdrucks, der Wohllaut der Worte und der kindlich plaudernde, süfse Ton der Sprache von Lesbos, der Heimatinsel der Dichterin, und der sanftwiegende Flufs der Verse im griechischen Liede auf den Hörer macht; aber man fühlt vielleicht auch so es der Dichterin nach: wie tief sie den Schmerz unerwiderter Liebe im wirklichen Leben empfunden hat, wie stürmisch ihre Leidenschaft und wie hart und qualvoll der Kampf in der Wirklichkeit gewesen ist, und mit welcher dichterischen Kraft sie trotzdem ein Abbild dieses wirklichen Lebens schuf, welches schön ist. Wir alle, Frauen und Männer, ob wir lieben oder geliebt haben oder lieben werden, wir dürfen mit der liebenden Frau für Augenblicke in einer Welt leben, in welcher sogar das Gefühl unsrer Ohnmacht, dafs wir nicht

durch uns selber das ersehnte Liebesglück zu erreichen vermögen, nur ein notwendiger schöner Teil eines schönen, scheinbar vollkommenen Ganzen ist. Wie vollkommen erscheint uns eine Welt, in welcher wir so voll und tief und hoch und doch so maſsvoll empfinden, in welcher die Gottheit so menschlich milde mit uns Menschenkindern redet und uns so göttlich stark uns erheben läſst über alles kindisch Begehrliche und Launische unsrer Leidenschaft! Das Menschliche ist in dieser Welt so schön, weil es nur die Ergänzung des Göttlichen ist, wie die dunkle Erde so schön liegt unter dem reinen blauen Himmel, durch welchen der goldene Wagen der Liebesgöttin fährt. —

Ich nehme ein anderes Beispiel antiker lyrischer Darstellung aus einem Klagegesang des Simonides. Der Dichter erzählt und schildert das Los der Königstochter Danae, die mit ihrem Kinde vom eigenen Vater in kunstreich gefügter Arche eingeschlossen und so ins Meer hinausgestoſsen wurde. — Der Sturm saust, die See geht hoch, auf und ab steigt und sinkt die kleine Arche. Drinnen, in der Dämmerung, sitzt die Mutter, vor ihr liegt in purpurnen Kissen ihr Kind in süſsem Schlafe. Die Wangen der Mutter sind naſs von Thränen, und jetzt packt sie die Angst wieder, und sie schlingt wieder um ihren Perseus den mütterlichen Arm, und ein Klageruf entringt sich ihr: 'Ach, mein Kind, wie hart muſs ich leiden!' Doch indem sie auf ihr Kind blickt, sieht die Mutter mit wehmütiger Bewunderung, wie süſs der Knabe schläft, wie ruhig die kleine Brust vom Atem sich hebt, wie holdselig das lockenumrahmte Gesicht in den purpurnen Kissen liegt — während nur dämmriges Licht ihn umgiebt, während oben eine Woge über die Arche wegrollt und der Wind wie ein Raubtier über dem Meere heult. Wie die Mutter bewundernd zu dem Knaben spricht, hört er nicht, ahnungslos hat er im Schlafe sein Ohr von ihr weggewandt. 'Ach!' sagt sie, 'wenn er wüſste und verstünde, was für eine Gefahr ihm droht, wie würde er das kleine Ohr nach meinen Worten herwenden! Aber nein! er soll es nicht wissen, er soll schlafen — schlafen! und um seinetwillen soll die wilde See schlafen und die wilde Not soll

schlafen, dafs sie ihn nicht wecke. Die Mutter gebietet es um ihres Kindes willen; dem Meer, dem riesenhaften Verderben gebietet sie. Ach käme doch — ruft sie flehentlich — käme doch die Hilfe von Gott! Doch vielleicht ist es vermessen, zu kühn, so dringlich zu bitten; demütig ergeben schliefst die Mutter ihr Gebet: 'Ist es zu kühn, was ich bete — um des Kindes willen, Gott, vergieb mir!'

Es ist das Stück eines Klagegesanges, der etwa bei einer Bestattung aufgeführt wurde. Der Tod — vielleicht eines Kindes in edlem Hause — war der äufsere Anlafs für den Dichter, das Trauerlied zu dichten; er selbst mochte in seinem persönlichen Leben den Schmerz um entrissene Geliebte mit empfänglichem Herzen oft und tief erfahren haben, und es brauchte nur eines äufseren Anlasses, um im Dichtergemüt die Schwingungen poetischer Nachstimmung hervorzurufen. Und indem er nun innerlich die Empfindung der Trauer zur Darstellung gestaltete, tauchte ihm die alte Sage auf von der unglücklichen Königstochter Danae, der Braut des Himmelsgottes Zeus, und ihrem Kinde Perseus, wie sie in der Arche auf dem Meere trieben. Und Danae wurde für seine Empfindung das Urbild einer schmerzenreichen Mutter; die Angst dieser Mutter um ihr einziges Kind — drin im düstern Kerker der Arche, mitten in den rollenden Wogen — das Urbild all des namenlosen Schmerzes, den Mütter auf Erden, den überhaupt Menschen um Liebes und Liebstes tragen. Der Mythus, die alte Götter- und Heldensage, wurde dem Dichter zu einer herzbewegenden Form schöner Darstellung: schön darstellen wollte er aber dieselbe Empfindung der Trauer, die am Grabe eines Menschenkindes seiner eigenen Zeit die Teilnehmenden erfüllte, dieselbe Empfindung, die in der Wirklichkeit uns allen immer erst das Herz beklemmt und beengt, uns mit unklar verworrenen, quälenden Gedanken und Bildern aufregt oder in stumpfes, dumpfes Hinbrüten versinken läfst, dieselbe Empfindung, die sich beim Besten oft mit soviel Selbstsucht unrein vermischt! Und nun erleben wir an dem schönen Kunstbilde den Schmerz eines andern mit, wir erleben mit der Mutter,

wie sie sich selbst im eigenen Leide um eines andern, ihres Kindes willen vergifst, wir bewundern mit ihr den arglosen Frieden des Kindes und beruhigen daran unsere eigene Unruhe, wir erheben uns mit diesem Weibe über die Macht der wüsten, elementaren Mächte, welche das Leben bedrohen, und gebieten ihnen in der Zuversicht, dafs sie um dessen willen, was wir lieb haben, sich beugen müssen, wir erheben uns mit ihr im Gebete zu Gott, im Gebet für das, was wir lieb haben, nicht für uns, und fügen uns mit ihr demütig ergeben in Gottes Willen; und wie zu jener kühnen Zuversicht, so kommt uns zu dieser Ergebung die sittliche Kraft aus der Empfindung für andre, aus der Liebe, aus dem Guten. — Wir erkennen, wie der Dichter in Danae den ersten, wilden — ich möchte sagen physischen Schmerz von Stufe zu Stufe sich erheben und sich veredeln läfst bis zur höchsten menschlichen Empfindung gottinniger Ergebung; durch die Macht der Kunstformen läfst er aber, wie dort am Grabe vielleicht Mutter und Vater und Anverwandte eines frühverstorbenen Kindes, so jetzt noch uns diese Läuterung des Schmerzes miterleben, und wenn wir auch sittlich schwach sind und im wirklichen Leben immer wieder auch im Schmerze selbstsüchtig und sozusagen gottlos sein sollten: im Anblick dieser gottergebenen schmerzenreichen Mutter des Altertums, wie vor einem jener alten christlichen Marienbilder mit ihrer wunderbar lieblichen Gottinnigkeit, empfinden wir menschlich rein und stark.

Der Klagegesang des Simonides war ein Reigengesang: die Worte der Dichtung wurden von einem Chore unter Begleitung von Flöten gesungen und mit ausdrucksvoller Reigenbewegung und edlem Gebärdenspiel von Haupt und Armen pantomimisch zum Ausdruck gebracht; drei Künste — Dichtkunst, Musik und Mimik — wirkten zusammen, um Zuschauer und Hörer in die dargestellte schöne Empfindungswelt mit unwiderstehlicher Macht hineinzuversetzen. Von der mächtigen Bewegung, die da in Worten und Tönen und Gebärden zugleich daherflutete, giebt uns eine schwache Ahnung die reichgegliederte Bewegung der Verse, in welcher ebenso der wilde Aufruhr der Elemente wie die Erregungen des mütter-

lichen Herzens der Danae und der Friede des schlummernden Knaben sich für Ohr und Gefühl ausdrücken — etwa so:

Als im ehernen Schiff | Danae fuhr,
Und des Windes sausend Wehn | machtvoll wogende See trieb,
Packte Entsetzen das Herz ihr und feucht | wurden die Wangen;
Bangend umschlang sie mit liebenden Armen das Kind und sprach zu ihm:
'Was mufs ich leiden, Kind!
Aber Du | schlummerst und deine kindliche Brust | atmet so tief in
Eisengebundener Wiege;
Glanz der Nacht blofs, schwärzliches Dunkel umhüllet dich,
Über dein Haupt, | ohne zu netzen deine vollen Locken,
Rollt her die Woge: sie kümmert dich nicht;
Unter des Sturms | Heulen
Ruhest du süfs | purpurgebettet, wunderholdes Antlitz! —
Wüfstest du, wie Not und Gefahr dir droht,
Ach! wie so bang | lauschtest du, | zierliches kleines Ohr, mir!
Doch schlaf, mein Kindchen; schlafen soll die Meerflut,
Schlafen all das unendliche Leid! —
O käme von Dir nur, Vater Zeus, die Erlösung bald! —
Doch ist zu kühn dies fleh'nde Wort,
Um des Kindes willen, o Gott, vergieb du mir! —

Wir haben in unsrer Lyrik keine pantomimische Reigenkunst aufser im Kinderspiel. Wo aber die Kunstmittel reicher und stärker waren, war auch die Wirkung eine stärkere; gerade die Reigenlyrik galt nicht blofs als die reichste Spenderin festlicher Lebensfreude und als die beste Trösterin schweren Lebensleides, sondern auch als die mächtigste Bildnerin des sittlichen Willens. Nicht etwa, weil der Dichter und Komponist die Absicht verfolgt hätte, seine Hörer zu bessern, sondern weil das Leben im schönen Scheine eine schön gegliederte Bewegung von Phantasie- und Gemütskräften ist und so auch der Wille, der von den Kräften der Phantasie und des Gemüts vor allem in Bewegung gesetzt wird, gleichartige Formen seiner Bewegung erhalten kann, und dann, weil das Schöne eine Erscheinungsform des Guten ist und deshalb das schöne Bild des Lebens als geheimnisvoll wirkende Erscheinungsform oder Symbol des Guten mit der Lust am Schönen zugleich unbewufst die Lust am Guten nährt. —

Wir sind im Jahre 474 vor Christi Geburt, auf der Insel Sicilien am Fufse des Berges Ätna, auf einem weiten freien

Platze der griechischen Stadt Ätna. Inmitten des Platzes steht auf einem Stufenunterbau ein Altar. Auf den Stufen sitzen die Harfenspieler, zu beiden Seiten geordnet die Gruppen der Reigentänzer, ihre Gewänder in schönen, freudigen Farben und mit Gold durchwirkt, die Häupter bekränzt. Ringsum erfüllt den weiten Platz die festlich gekleidete Bürgerschaft mit fremden Gästen, Tausende von Menschen. Hinter der Menge, sie überragend, schliefsen den Platz die Fronten griechischer Tempel und die langen Säulenreihen öffentlicher Hallen; vor den Tempeln steigen ruhige Rauchsäulen von den Brandopferaltären empor in die blaue Luft. Hoch über die Zinnen der Tempel und Hallen herein blickt der mächtige Kegel des Ätnaberges, oben nackte Felsen; aus der Kratermündung steigt eine riesenhaft hohe Rauchsäule in den windstillen Himmel. Weiter herab am Berge sind waldige Abhänge, dann Weingärten und Ölbaumgärten in Terrassen niedersteigend.

Die Bürgerschaft feiert heute einen hohen Ehrentag ihrer Stadt. Drüben im Mutterlande Griechenland, an einem der grofsen Nationalfeste, ist die Stadt Ätna als Siegerin im Wagenrennen ausgerufen worden: der Wagen ihres Königs und die edlen Rosse ihres Königs haben gesiegt, und der König hat seiner neuen Stadt die Ehre des Sieges abgetreten. Dort, auf erhöhtem Ehrensitze, vor dem Tempel des höchsten Gottes, sitzt der König mit seinem Sohne, der Sohn als Vizekönig der Stadt, der Vater König des östlichen Siciliens mit der prächtigen Hofhaltung in Syrakus, — ein gewaltiger Kriegsfürst, der noch vor kurzem feindliche Schiffsgeschwader in wilder Seeschlacht vernichtet und vor wenigen Jahren verhafste Erbfeinde der Griechen aufs Haupt geschlagen hat; freilich ein kranker Mann, der mit der Kraft seines Geistes und seines Willens die Feinde schlägt, während sein Leib von Siechtum geschlagen ist; in seiner Brust edle Kräfte zu allem Hohen und Guten und ein feuriger Ehrgeiz, seinen Namen in der weiten Welt des Westens und des Ostens durch grofse Thaten und Glanz der Herrschaft glorreich zu machen, aber unter den edlen Kräften regen sich in dieser Seele auch dunklere Gewalten unedler Leidenschaften: König

Hiero ein Urbild jenes thatengewaltigen, pracht- und kunstliebenden, aber auch oft rücksichtslos besitz- und genufssüchtigen Tyrannentums. — Die Bürgerschaft gehört einem griechischen Stamme an, welcher die Kraft des Speeres und die soldatische Strenge auch der bürgerlichen Ordnung am höchsten ehrt. Dieser adlige Kriegersinn ist stolz auf den Kriegsruhm des Fürsten, aber er sträubt sich gegen tyrannische Willkür, und wie in vielen Städten der Insel, kann auch hier, inmitten der strengen Ordnung und des blühenden Lebens, Zwietracht und Empörung sich zu einem Ausbruch vorbereiten, der alle Ordnung zertrümmert und das blühende Leben vernichtet. — Steht nicht auch die Stadt auf dem zitternden Boden eines Vulkans, und grünen die üppigen Weingärten ihres Landes nicht auf den Spuren unterirdischer, zerstörender Mächte? Noch steht den Versammelten das Bild des Ätnaausbruchs vor Augen, der vor wenigen Jahren stattgefunden hat. Dieses Land mit seiner vulkanischen Natur, diese Stadt mit der kriegerischen, selbstbewufsten Bürgerschaft unter einem leidenschaftlichen Fürsten, dieser Fürst selber mit den mühsam beherrschten Leidenschaften — die drei gleichen einander: ihr Glück besteht nur, solang die lichten Mächte des Guten die in der Tiefe sich regenden dunklen Mächte gebändigt halten.

Auf ein Zeichen beginnt jetzt die Musik der Harfen, drüben am Altar in der Mitte des Platzes; dann setzen die Reigensänger mit den Worten des Liedes ein, und damit fangen ihre Gruppen an sich zu bewegen, sich zu lösen und zu schliefsen, zu entfalten und wieder zu verschlingen — würdig gemessen in der Bewegung von Leib und Füfsen, lebhafter mit Armen und Haupt, Empfindung und Anschauung durch Gebärdenspiel darstellend, dem Takte der Musik und des Dichterwortes folgend.

Mit einer überwältigenden Anschauung beginnt der Chor: er schaut den Himmelssaal mit den Göttern. Apollo, der Gott des Lichtes und der Reigenkunst, schlägt die goldene Harfe, und die Musen, die göttlichen Jungfrauen mit violendunklen Haarflechten und anmutsvoll gegürteten Gewändern heben ein Lied an und schlingen den Reigen: da lodert

sanfter das fressende Feuer des Blitzstrahls in der Hand des Zeus, des Götterkönigs, und auf seinem Königsstabe sitzend sinkt der furchtbare Adler, der Vollstrecker seines zürnenden Willens, in süfsen Schlummer, dafs im Schlafe ihm der weichgefiederte Rücken sich hebt und senkt wie die Wellen der Harfentöne und des Gesanges, und es schlummert der wilde Gott des Streites und der rauhen Speerkraft, bezwungen vom Zauber himmlischer Reigenkunst. So schaut es der Chor, so singt, klingt und schwingt es in Wort, Musik und Tanz, und so singt, klingt und schwingt es wieder in den Menschen, die ringsumher den Platz erfüllen. In der Anschauung des verklärten Urbildes der Weltordnung, des Lebens der Himmelsgötter da droben, erheben sich Chor und Hörer, Volk und Fürst, zur beseligenden Lust an einem friedvollen, harmonischen Dasein. — Doch freilich drunten in der finstern Urtiefe der Erde, da vernimmt den himmlischen Gesang auch der wüste Riese, der hunderthäuptige, der rücklings hingestreckt liegt auf dem zackigen Felsgestein der Tiefe, und auf seine Brust ist der Ätna dort mit seinen gewaltigen Grundfesten gewälzt: aus der Tiefe stöfst er empor die schwarze Rauchsäule des Tages und des Nachts die rote, wirbelnde Lohe des Feuers, und donnernd schleudert er Felsblöcke hinaus bis in die grundlose See. Aber er bebt, der Unreine, vor Pein, wenn er in seiner Tiefe drunten den lauten Schall des himmlischen Reigengesangs vernimmt. — Mit der Gewalt visionärer Anschauung tritt hier wiederum das Bild des Feuerriesen und des ausbrechenden Feuerberges aus Worten, Tönen und Gebärdenspiel vor die Seelen der aufgeregt schauenden und hörenden Volksmenge und des Fürsten; aber die drei verbündeten Künste stellen ja doch selbst das Furchtbare in schönen Formen als schön dar, das Bild des gebändigten und gepeinigten Feuerriesen wirkt als Sinnbild: alle finsteren Mächte, welche die Welt und das Menschenleben verwüsten, das Böse selber wird gebändigt, und der Sieg des Lichten, Guten ist seine ewige Qual. So wird die Furcht vor dem Furchtbaren zugleich wieder eine Lust am göttlich Guten; das herrlich schöne Bild der triumphierenden Reigenlust im Himmelssaale und das furchtbar schöne Gegen-

bild vom überwältigten Riesen im Abgrund der Erde — beide wirken dasselbe Verlangen nach dem Siege des Lichtes. Darum hebt jetzt der Chor die Hände flehend zum Himmel empor, der über der Stadt und dem Gipfel des Ätna strahlend blaut, und aus den Herzen aller, die atemlos und wiederum tief aufatmend die weite Runde erfüllen, steigt mit das Gebet empor: der Gott des Himmels dort oben möge gnädig auch dieses Festlied annehmen zum Heile der Stadt, und der Gott des Lichtes und der musischen Kunst möge mit den Gaben seines Lichtes und seiner musischen Gesittung die Gemeine segnen.

Und nun singt der Chor im Namen der Götter, was alles am heutigen Jubeltage von Wunsch und Sehnsucht die Herzen des um seinen Fürsten versammelten Volkes erfüllt: dafs sein heldenhafter König über herrlichen Thaten die Schmerzen seines Siechtums vergesse, dafs der Königssohn am Ruhme seines Vaters und seiner Stadt sich im Herzen freue, dafs der Stadt Speerruhm und Zucht des Gesetzes, Frieden nach innen und Freiheit nach aufsen beschieden sein möge unter ihren sieggekrönten Fürsten.

Doch vom Preise des Staates mit Fürst und Volk wendet sich der Chor zuletzt zur Mahnung an den Fürsten; mit dem Chore wenden die Tausende ringsum Blick und Sinn nach dem hohen Ehrensitze des Königs, und mit einem Freimut, wie ihn nur die geweihte Festfreude einer grofsen Gemeinschaft geben kann, spricht der Chor vom Herzen des stolzen Volkes zum Herzen des leidenschaftlichen Fürsten und spricht aus, was von geheimsten Regungen der Furcht und des Verlangens die Bürgerschaft ihm gegenüber empfindet: dafs Gerechtigkeit das Steuer seiner Herrschaft sei und Wahrheit der Ambofs, das zweischneidige Schwert des Fürstenwortes zu schmieden, dafs er nicht müde werde, um edle Ziele des Fürstentums zu ringen, und sich nicht knechten lasse von unedler Besitzgier; dafs er nach dem Vorbilde grofsmütig milder Fürsten ein glückliches Leben und einen schönen Nachruhm sich erringe als höchsten Siegeskranz eines sieg- und ehrenreichen Daseins.

Wir sehen: eine merkwürdige Aufgabe ist hier der

lyrischen Dichtung gestellt: die Empfindungen — nicht eines einzelnen Herzens, wie dort im Liebesgedicht der Sappho, nicht von Vater und Mutter und Freunden und Bekannten, wie dort im Klageliede des Simonides, sondern die Empfindungen eines ganzen Volkes, was es fürchtet und was es verlangt für sein Dasein und sein Glück, das soll der Dichter Pindar, bei Anlafs eines Siegesfestes, in den schönen Formen eines Festreigenliedes darstellen. Und diese Aufgabe wird gelöst: mit dem Eingang seines Liedes versetzt der Dichter Chor und Zuhörer in eine höhere, unendlich weitere Welt und Naturordnung, in welcher alles dunklere, alles wildere Verlangen auch in den Göttern von der lichten, himmlischen Musenkunst bezwungen und alles Wüste, Wilde, Verwüstende auch der Weltmächte gebändigt und gestraft wird. Nachdem aber erst alle Hörer von dem Lebensgefühl erhoben worden sind, mit welchem sie auf Augenblicke in dieser höheren Welt leben, da wird — im zweiten Teile — dieses Lebensgefühl zum sehnsüchtigen Verlangen, auch die kleinere, engere Welt hier ihrer Stadt und ihres Staates zum Abbild jener höheren Welt gestaltet zu sehen: dafs alles Lichte, Gute in ihr herrsche, alles Dunkle, Böse in ihr gebändigt sei. Und nun wird im letzten Teile jenes Verlangen und Sehnen schon zum eigenen Handeln, zur weihevoll freimütigen Mahnung des idealen Volkes, wie es im Chore sich darstellt, an den, der am Ruder dieses irdischen Staates sitzt: dafs, wie in jener weitesten Welt der göttlichen Natur, wie in der engeren Welt des Staates, so nun auch in der Seele des Königs, dieser innersten Welt, das Licht siege über das Dunkel. —

Wir dürfen wohl sagen: ein lyrisches Kunstwerk, in welchem die Empfindungen einer ganzen Volksgemeinschaft, die persönlich anwesend ist, sich aussprechen, in welchem die Empfindungen so unmittelbar aus der Wirklichkeit einer leidenschaftlich bewegten Zeit und Welt und zugleich eines festlich schönen Tages und Ortes entsprungen sind und doch so erhaben, idealisiert erscheinen zum Urbild aller Empfindung, zu der Furcht vor dem Bösen und dem Verlangen nach dem Guten, — ein Kunstwerk, in welchem unsre irdische

Ordnung der Dinge so verklärt erscheint als Abbild der himmlischen Weltordnung und zugleich die Mittel und Formen der Kunst so mächtig sind, daſs sie die Tausende ringsumher zur völligen Entrückung in die dargestellte höhere sittliche Welt zwingen können — ein solches lyrisches Kunstwerk, mein' ich, ist das Höchste, was die Lyrik zu leisten vermag. Erinnern wir uns an die Eigentümlichkeit des Liebesliedes einer Sappho oder des Grabgesanges eines Simonides: wir sahen, wie das griechische Volk auch in seiner Lyrik die Neigung hat, sich die Welt vor allem phantasieschön zu gestalten und an einer phantasieschönen Welt als an einem Sinnbild das Gute und Göttliche zu empfinden. Hier, an dem Reigenliede Pindars, sehen wir nun, mit welcher durchleuchtenden Klarheit die phantasieschöne Welt zugleich die höchste sittliche Welt des Guten und Göttlichen darstellen kann und wie mächtig der griechische Lyriker sittlich zu wirken vermag, indem er die stärksten Regungen des Willens einer ganzen Volksgemeinschaft sich nähren und klären läſst am anschauenden Empfinden einer idealen Welt.

Die antike Lyrik hat später nicht mehr auf dieser Höhe in Zweck, Mitteln und Wirkung gestanden. Aber das Erbteil anmutiger Sinnlichkeit und phantasieschöner Gestaltung hat sie noch bis in späte Zeiten bewahrt — in Zeiten, wo doch die Empfindungen der besondern griechischen Welt klein und schwächlich geworden waren —, und vor allem: die Gesetze der Entstehung sind immer dieselben geblieben.

Ein Liedchen aus später griechischer Zeit lautet, in deutscher Form, etwa folgendermaſsen:

Das braune Land trinkt Regen,
Es trinkt der Baum das Land,
Es trinkt das Meer die Lüfte,
Das Meer der Sonnenbrand —
Die Sonne trinkt die Meere,
Der Mond den Sonnenschein:
Seht, Freunde, alles trinket,
Und ich soll durstig sein? —

An einen Freund des Weines hat das wirkliche Leben in irgend einer Gestalt die Zumutung gestellt nicht zu trinken. Natürlich hat die Furcht vor dem Lose des Verdurstens und

das Verlangen nach dem Glücke des gestillten Durstes oder des Stillens selber das Gemüt des Mannes erregt. Wie aber Hunger und Durst überhaupt für Dichter unentbehrliche Realempfindungen sind, wenn sie wirklich lebensvolle und wirkungsvolle Schöpfungen hervorbringen sollen, so gestaltet sich unserm Freunde in der Nachwirkung des harten Erlebnisses das Idealbild der Welt: die Welt, so sieht er mit klarer Intuition, ist eine Welt ewigen Durstes und ewiger Durststillung; der Kreislauf des Lebens ist eine Bewegung trinkbarer Urstoffe, eine Bewegung, die im Kreise geht, also notwendig gar kein Ende und keine Lücke haben kann. Innerhalb dieses idealen Kreislaufs der Welt ist der persönliche Durst ein schlechterdings notwendiger und stets wiederkehrender Teil der Weltbewegung, und sowie der persönliche Durst notwendig ist, so schlechterdings auch die persönliche Durststillung. Aber auch die in der Wirklichkeit so störende Zumutung, nicht zu trinken, ist mit idealisiert in Gestalt von Zechgenossen, welche mitten im Zechgelage gerade unserm Freunde es wehren wollen — zuviel zu trinken!

Aber nicht blofs die anmutige Sinnlichkeit, mit der hier im leichten Scherz die Empfindungswelt gestaltet ist —, auch die zweite Kraft und Gabe ist der alten Lyrik auch unter veränderten Welt- und Lebensverhältnissen nicht verloren gegangen: die Kraft, durch die Formen der poetisch schönen Welt die sittlich gute klar und voll durchleuchten zu lassen. Ja, diese Gabe gewann neue Kraft in einer Zeit, wo erschütternde Zeitereignisse und das mächtige Gefühl der sittlichen Not im Römertum eine berechtigte Reaktion gegen die einseitige Aufklärung des Verstandes hervorriefen und für die zersetzte religiös-politische Weltanschauung und Empfindung zunächst den Ersatz einer ästhetischen Empfindung und Anschauung forderten. Der alte, im Grunde sittlich kräftige Römersinn schuf durch Horaz sich ein lyrisches Bild der sittlichen Welt, in welchem sich Furcht und Verlangen, Schmerz und Freude eines ganzen Geschlechtes schön darstellten.

Doch ich komme noch einmal auf unsre deutsche Lyrik

zurück. Wenn im alten Heldenliede der Griechen erzählt wird, auf dem runden Schilde eines Götterhelden habe ein Gott die ganze Welt abgebildet: Himmel und Meer und Erde, auf der Erde das Menschenleben, und in diesem Leben als Letztes, als wenn es seine Krone sei, einen Reigen von Jünglingen und Jungfrauen, und nach dem Reigen habe er nur noch als Rand des Schildes den Okeanos hinzugefügt, den Weltstrom, welcher rundum die Erde und das Meer und den auf der Erde aufruhenden Himmel einschliefst — wenn das die Welt der alten Griechen war, so sind unsre Welt und unser Leben freilich ganz andre geworden. Der Himmel ruht für uns nicht mehr so vertraulich nahe auf der Erde auf, kein Weltstrom schliefst die Erde ab: die Welt ist unendlich weiter und der Himmel uns meist viel ferner geworden. Kein öffentliches Reigenspiel befreit und läutert mehr die Leidenschaften einer Volksgemeinschaft: die Kraft des Gemeinlebens ist eine viel schwächere geworden, und die Gesamtempfindungen einer Bürgergemeinde sind nüchterner, reflektierter. Welch eine Fülle persönlicher, unendlich fein ausgebildeter Einzelempfindungen ist an die Stelle der Gemeinschaftsempfindung, was für eine Feinfühligkeit und oft mystisch tiefe Gemütsinnigkeit im Verkehr mit Welt und Gott an Stelle jener naiv sinnlichen Gemütskraft getreten! Aber trotz alledem — im Grunde sind Zweck, Mittel und Wirkung der Lyrik dieselben geblieben.

Ich wähle eins unsrer modernsten Lieder, Goethes Lied an den Mond: 'Füllest wieder Busch und Thal'. Der Sprechende geht hinaus in die Nacht und wandelt einsam durch sein geliebtes Thal. Durch Busch und Thal ergiefst sich wieder, wie er es gerne mag, das Licht des Mondes und erfüllt alle Tiefen und Weiten, alle Härten im Umrifs der Landschaft lindernd, allen Widerstreit von Formen und Farben lösend, still und unaufdringlich leise alles mit seinen lichten, mildglänzenden Nebeln überbreitend. Aber dem einsamen Menschen ist, als ruhe das mildklare Auge des Mondes auch auf seiner Seele und erfülle auch sie bis in alle Tiefen und verborgenen Fernen mit seinem Glanze, und als löse sich unter diesem Blicke all der ungelöste Streit und Widerstreit von Hafs und

Liebe, Verzweiflung und Hoffnung, Schmerz und Freude endlich einmal ganz: der Mond ist ihm der Freund, vor dessen teilnahmsvollem Auge unwillkürlich sein ganzes Leben sich enthüllt und dessen Blick über alle Härten des Geschickes den milden Glanz teilnehmender Güte und Gemeinschaft breitet. So ziehen denn in ruhigerem Wechsel die Bilder froher und trüber Zeiten an ihm vorüber; helle und dumpfe Nachklänge aus seinem vergangenen Leben klingen durch die Seele, ohne harten Mifsklang wechselnd und sich mischend. Da sieht er im Mondlicht das Wasser des Flusses fliefsen. Fliefs nur hin! ruft er, wie Scherz und Kufs und Treue dahingeflossen ist; fliefse und sei das dauernde Bild meines Lebens, ein Bild, das mich schmerzlich erinnert und doch auch wehmütige Lust weckt: dafs ich das Glück der Liebe besessen, ist so süfs zu denken, und doch was für eine Qual, es nicht vergessen zu können! — Er hört lauter das Rauschen des Flusses, immerfort, rastlos, ruhelos! — Rausche nur: in deinem ruhelosen Rauschen hör' ich die Melodie meines Lebens: wenn du in der Winternacht die harten Bande des Eises sprengst und wütend über die Ufer schwillst, dann ist dein mächtiges Rauschen die Melodie meines Schmerzes, meiner wütenden Leidenschaft, die gegen die Härte des Geschickes sich empört und zerstörend ihre Schranken durchbricht; das leise Quillen wiederum, das Rinnen und Rieseln deiner Wasser im Frühling, wenn sie um das sprossende Grün und die schwellenden Knospen von Au und Busch sich drängen, das ist die melodische Weise zu all dem Regen und Drängen neuer Lebenslust hier in meiner Seele. Ja, leben und lieben —! nicht in und mit der Welt, die so aufdringlich und doch so teilnamlos ist, aber auch ohne Hafs und Bitterkeit gegen sie: hier, wo ich das milde Freundesauge des Mondes auf meiner Seele ruhen fühle, wo ich im Flufse des Thals einen still und heimlich mitlebenden und mitleidenden Vertrauten seh' und höre, da fühl' ich es, wie selig es ist, nur mit einem Freunde, einem Geliebten zusammen das zu erleben und gemeinsam zu geniefsen, was die Menschen draufsen nie erfahren oder nie verstehn und was nur in nächtlicher Einsamkeit, wenn die Aufsenwelt uns weder zer-

streut noch quält, uns zuteil wird: die Empfindung geheimnisvoller Sympathie, die still durch die verworrenen Irrgänge unsrer Seele wandelt, lindernd, lösend, beseligend.

Es ist echt moderne, feinfühlig persönliche und reflektiert stimmungsvolle Lyrik: feinfühlig sich abkehren von der Aufsenwelt der Menschen als einer fühllosen und doch die fühllose nicht hassen, sich in sein Inneres verschliefsen und doch eines sympathischen Freundes bedürfen und mit ihm die eigenen Stimmungen sogar geniefsen wollen, ein unerbittliches Gesetz in der Natur schauernd spüren und doch mit mystischer Innigkeit die Natur als teilnehmende Genossin empfinden, und das alles in dieser abstrakten, allgemeinen, blofs andeutenden Sprache und Darstellung, die dennoch auf uns mit einer Stimmungskraft wirkt, als wenn der Dichter zu uns als Priester einer Geheimlehre tieferer Lebens- und Weltempfindung spräche und wir Eingeweihte wären! Das Gedicht mit dieser Allgemeinheit in der Darstellung, mit diesen allgemeinsten Andeutungen der äufseren und der inneren Situation und der äufseren und inneren Bewegung scheint von jeder besonderen Wirklichkeit, jedem besonderen Ereignis mehr als irgend ein Gedicht des Altertums zu abstrahieren. Und doch ist es nur die schöne Spiegelung der besonderen Herzenserfahrungen, welche vom Dichter in jenen ersten Jahren seines Weimarer Lebens gemacht wurden, und im besondern noch des Eindruckes, den ein einzelnes Ereignis, der Selbstmord einer Dame, auf den Dichter machte. Und wiederum ist das Gedicht mit seiner widerspruchsvollen Subjektivität des Empfindens scheinbar ganz aus persönlicher und augenblicklicher Stimmung hervorgegangen, und dennoch wirkte es damals und wirkt es heute noch auf moderne Menschen mit einer Kraft, welche zeigt, dafs es der notwendige Ausdruck gemeinsamer Stimmungen und Empfindungen unsrer Zeiten und also auch gemeinsam erlebter Wirklichkeiten unsres Lebens sei. Auch hier also hat der Dichter erlebt, was seine früheren und späteren Zeitgenossen auch erlebt haben; auch hier hat Er als idealempfindender Zuschauer des Lebens für uns alle reiner und stärker empfunden und hat als idealgestaltender